

Fundación
El Greco 2014
Toledo

Museo
Thyssen-Bornemisza
Madrid

El
Simposio
Internacional
2014
Greco

Mayo

21 / 22 / 23 / 24

Simposio Internacional El Greco 2014

I. El Greco en Creta e Italia

El joven Greco: la espinosa cuestión de su etapa veneciana y el estado actual de la investigación

Maria Constantoudaki-Kitromilides

4

El Greco, ¿pintor cretense?

Angeliki Lymberopoulou

21

Entre la convención y la invención: los retratos italianos del Greco

Jeongho Park

36

El Greco, Giulio Clovio y la “maniera di figure piccole”

Elena De Laurentiis

46

(Re)consideración del mestizaje del Greco

Andrew R. Casper

62

II. El Griego en España

El Entierro del Señor de Orgaz: sobre la invención de la tradición y la liturgia del duelo

Felipe Pereda

76

La recepción del Greco en la corte de Felipe II

Almudena Pérez de Tudela

80

Las armaduras y armas del Greco

Johannes Ramharter

90

El problema de los dibujos del Greco

Benito Navarrete

101

III. El Toledo del Griego

Un pintor forastero en la ciudad

Nicos Hadjinicolaou

113

Toledo y el Greco después de 1614: micromecenazgo ciudadano en el Seiscientos

Francisco J. Aranda

124

IV. Arquitecturas y retablos

El Greco Arquitecto. Algo más que retablos

Joaquín Bérchez

143

“Y aún sería mejor empleado”: modos de lo antiguo y arquitectura de retablos

Cristiano Tessari

145

V. El tratado y las notas, los dibujos

Releer al Greco. Notas sobre unas notas

José Riello

158

El Greco en blanco y negro: reflexiones en torno a las estampas de Diego de Astor

María Cruz de Carlos
y José Manuel Matilla

171

VI

Toledo Urbs Sacra. La demanda de arte en el Toledo del Greco

Richard L. Kagan

192

VII. Bibliografía general

204

I

El Greco en Creta e Italia

El joven Greco: la espinosa cuestión de su etapa veneciana y el estado actual de la investigación

Maria Constantoudaki-Kitromilides

4

El Greco, ¿pintor cretense?

Angeliki Lymberopoulou

21

*Entre la convención y la invención:
los retratos italianos del Greco*

Jeongho Park

36

*El Greco, Giulio Clovio
y la “maniera di figure piccole”*

Elena De Laurentiis

46

(Re)consideración del mestizaje del Greco

Andrew R. Casper

62

El joven Greco: la espinosa cuestión de su etapa veneciana y el estado actual de la investigación

Maria Constantoudaki-Kitromilides

Universidad de Atenas

Venecia, la espléndida capital de la Serenísima República de San Marcos y metrópoli de numerosas posesiones en el Mediterráneo oriental, incluida la isla de Creta, fue el primer destino del periplo europeo de Domenikos Theotokopoulos. El maestro cretense pasó menos tiempo en ella (1567-1570) que en las demás ciudades en que vivió, y puede decirse que su periodo veneciano es un capítulo bastante nebuloso de su biografía. Solo tenemos dos documentos de la época que se refieran a esos años, y ambos nos ofrecen una información indirecta: el primero es de agosto de 1568, cuando Domenikos llevaba ya cierto tiempo en la ciudad, y el segundo es de noviembre de 1570, cuando ya la había abandonado y se encontraba en Roma.

El primero, fechado el 18 de agosto de 1568, es una resolución oficial que se encuentra en los archivos del duque de Creta¹ [fig. 1a] y se refiere a la entrega de unos dibujos enviados por el artista a Candía, al conocido cartógrafo cretense Georgios Sideris (Sideros) o Kalapodas —autor, entre otras cosas, de un mapa del Mediterráneo fechado en 1561 y de otro de Creta fechado en 1562²—, a través de un tercero, Manolis Datsypris, llamado Mantzapetas, que figura como comerciante en otros documentos. El pintor ya debía de llevar cierto tiempo establecido en Venecia, pues por entonces ya había podido sondear el mercado y adquirir algunos dibujos aparentemente específicos, y después enviarlos a Creta por medio de una persona que le parecía de confianza. Sin embargo, Datsypris se quedó con los dibujos. El beneficiario recurrió a las autoridades venecianas de Creta para solicitar que se le entregaran, y de esa manera hemos llegado a conocer el caso.

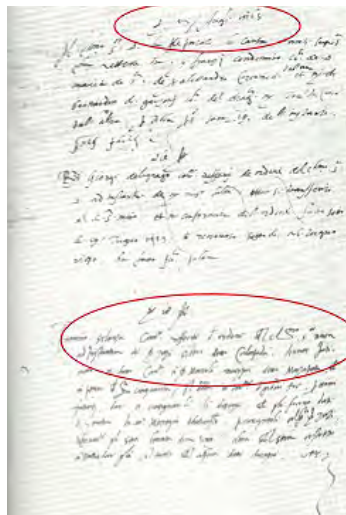
Otro documento de los archivos cretenses, fechado el 12 de julio de 1567, nos permite quizás situar el traslado del artista de Creta a Venecia antes de esa fecha, como ya se ha sugerido³. Ese día, por orden de las autoridades venecianas, un hermano de Domenikos, Manoussos Theotokopoulos, que era recaudador de impuestos para las autoridades venecianas y comerciante, fue obligado a entregar a Tzouanes Sklavos, presidente del gremio de pintores de Candía, las “cosas que tenía” (“le cose lui tiene”), a riesgo de pagar una multa de 25 ducados. Esas “cosas” pertenecían al gremio, y es posible que tuvieran alguna relación con Domenikos,

Fig. 1a

Documento del 18 de agosto de 1568. Venecia, Archivio di Stato, *Duca di Candia* (de su primera publicación, 1975)

Fig. 1b

Carta de Giulio Clovio al cardenal Alejandro Farnesio, 16 de noviembre de 1570. Parma, Archivio di Stato



quien probablemente había sido miembro de él. Este dato parece indicar que el pintor se había ido de Candia con destino a Venecia en algún momento anterior a ese mes de julio de 1567.

El segundo documento que se refiere al joven Theotokopoulos en Venecia está fechado el 16 de noviembre de 1570 y es la muy conocida carta de recomendación que dirigió en Roma Giulio Clovio a su protector el cardenal Alejandro Farnesio, que estaba a la sazón en Viterbo⁴. El artista croata recomendaba calurosamente al joven candiota, de quien afirmaba que era discípulo de Tiziano y tenía un raro talento para la pintura: “discepolo di Titiano, [...] raro nella pittura” [fig. 1b].

Esto es todo lo que tenemos de documentos del siglo XVI, aunque hay referencias posteriores y esporádicas sobre la estancia del pintor en Venecia, y en especial sobre su conexión con Tiziano⁵. En cuanto a su actividad artística, hemos de hacer conjeturas a partir de un corpus inestable de muy pocas obras firmadas, casi ninguna de ellas fechada, y de una serie de obras atribuidas, casi todas ellas valoradas y datadas de manera diversa por los especialistas.

Pero los problemas no terminan aquí. Hasta obras firmadas se han considerado en ocasiones no autógrafas, y se han atribuido a otro hipotético pintor que presumiblemente se llamaba como él⁶. Además solo en uno de los cuadros que aquí consideramos figura una fecha, y tiene una forma desacostumbrada que ha desconcertado a los investigadores⁷.

La duración y las fechas exactas de la estancia de Theotokopoulos en Venecia afectan como es obvio a la cuestión de su producción artística en la ciudad. Si aceptamos que llegó a Venecia en la primavera de 1567, y dado que en noviembre de 1570 ya se había marchado a Roma, entonces fue un periodo breve, de solo unos tres años y medio (e incluso se ha propuesto la hipótesis de que en medio estuvo una temporada fuera de la ciudad)⁸. Fue sin embargo una estancia fecunda, que afectó de manera significativa a la evolución de su pintura y de su personalidad artística en general.

Las razones concretas que le llevaron a trasladarse a Venecia solo pueden ser objeto de suposiciones. La metrópoli era un imán para profesionales y artistas ambiciosos, y varios pintores cretenses ya habían seguido ese mismo camino en la primera mitad del siglo XVI, como por ejemplo Markos Strelitzas-Bathas, perteneciente a la amplia familia del notable pintor Theophanis Strelitzas-Bathas⁹. Cabe recordar también a Michael Damaskinos, quien se trasladó a Venecia más o menos en las fechas en

que lo hizo Theotokopoulos¹⁰. Este ya había dado pruebas de su interés por el arte y la cultura de Italia durante su juventud en Candía, pues había utilizado para sus primeras composiciones diversos modelos italianos¹¹.

En Venecia se encontró en un entorno cultural mucho más estimulante y exigente que el de su juventud, aunque la Creta veneciana, y en especial la ciudad de Candía, habían alcanzado un nivel excelente en la pintura, sobre todo en la de iconos¹², pero también en la arquitectura y la escultura¹³, la talla de madera¹⁴ y las artes decorativas¹⁵, así como en la literatura y el teatro¹⁶. A pesar de que su obra estaba bien valorada en Creta como cabe deducir de datos de archivo¹⁷, el artista decidió, casi con seguridad en la primavera de 1567, trasladarse a Venecia, lo que suponía el comienzo de su ausencia definitiva de la isla que le había visto nacer.

En lo que se refiere a su producción artística durante esos años venecianos, no tenemos ninguna obra históricamente documentada. Esa escasez de datos y los vacíos que aún subsisten complican la labor de los investigadores, como se puede comprobar en primer lugar en las dificultades para asignar o no a este periodo determinadas obras, y después en las cambiantes opiniones sobre su atribución y datación. Esta situación se ha visto aún más agravada por el hecho de que, sobre todo en épocas pasadas, se le han atribuido una serie de tablas de calidad inferior o incluso firmadas en falso con su nombre¹⁸. En consecuencia, muchos de los especialistas que han trabajado sobre este periodo de la juventud del Greco se han sentido como si avanzaran por un camino erizado de espinas, y de ahí el título que hemos dado al presente trabajo.

No obstante, a pesar de ser más breve y estar mucho menos documentado que otros periodos de su vida, la estancia en Venecia tuvo sin duda mucha importancia para su formación. Durante esos años, el joven pintor cretense, que procedía básicamente de la tradición bizantina pero que había tenido también cierta experiencia del arte occidental en su isla natal, recibió una profunda impresión al entrar en contacto directo con la obra de los grandes maestros venecianos, Tiziano, Bassano, Veronés o Tintoretto, y se aplicó a adquirir unas nuevas destrezas y articular un vocabulario artístico personal.

Pese a los esfuerzos desplegados a lo largo de los años y a los progresos que se han conseguido en las últimas décadas —en las que se han intensificado considerablemente los estudios sobre el pintor, con publicaciones de muchos especialistas y con la celebración de congresos y exposiciones internacionales—, la presencia del Greco en Venecia sigue siendo una cuestión esquivada. Es revelador a este respecto que muchas de las obras asignadas a ese periodo sigan siendo objeto de opiniones contradictorias, dudas, aceptaciones, rechazos o reconsideraciones y reacepciones. Además, algunas que obviamente no son de su mano a juzgar por su calidad y estilo, sino productos bastante mediocres de pintores de iconos que trabajaban en Venecia al gusto italiano, han estado expuestas hasta hace pocos años como suyas en museos¹⁹ e iglesias, mientras que a otras que aparecen de vez en cuando en el comercio se les pone con escaso rigor la etiqueta de su nombre.

Ante todas esas dificultades, ¿qué podemos esperar hoy los historiadores del arte? No mucho, quizás, pero aunque sea paso a paso hemos de avanzar en la comprensión de la producción veneciana del Greco, tanto en términos concretos como en otros más generales. En este trabajo intentaremos por tanto profundizar en algunos aspectos de la obra presumible o realmente realizada en Venecia, y lo haremos sobre la base de algunas observaciones y cuestiones que se derivan de la aparición de nuevas obras y su recepción, así como de una nueva evaluación de las antiguas. Con ello pretendemos únicamente ofrecer algunas aclaraciones sobre



Fig. 2a-b
El Greco: Tríptico de Módena. Módena, Galleria Estense,
inv. GE8095

esa primera madurez del artista cretense y sobre su decisión, aparentemente firme, de asimilar las tradiciones pictóricas italianas de su época.

Las pocas obras firmadas que a nuestro juicio pueden atribuirse al periodo veneciano de Theotokopoulos (1567-1570), aunque no estén documentadas por otros medios y hayan merecido opiniones diversas de los especialistas, son bien conocidas. Las más características son las siguientes:

- 1 El famoso Tríptico de Módena [fig. 2a-b], pequeña obra plegable utilizada para la devoción privada, pintada por ambas caras sobre madera, 37 x 24 cm abierto; 24 x 18 cm las alas laterales²⁰. Está firmado ΧΕΙΡ ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ (la mano de Domenikos), que es una forma muy temprana de su firma. Es una obra deliciosa que, tras algunas dudas, consiguió el lugar que merece en la producción del Greco, pues la mayoría de los especialistas la atribuye a su periodo veneciano (es característico el fuerte hincapié en el color y la luz), aunque algunos la sitúan en su época cretense. Muy estudiado, el Tríptico de Módena es un punto de referencia para establecer comparaciones sobre su obra temprana, y confirma el amplio y novedoso uso de fuentes occidentales, especialmente estampas italianas y de otras zonas de Europa²¹.
- 2 *San Francisco recibiendo los estigmas*, tabla de 29 x 21 cm que se encuentra en la colección Suárez Zuloaga, Suiza (antes en la colección Ignacio Zuloaga, París) y está firmada ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ ΕΠΟΙΕΙ (Domenikos Theotokopoulos [lo] hizo)²² [fig. 3a-c].
- 3 *San Francisco recibiendo los estigmas*, tabla similar a la anterior, de 28,3 x 20 cm, que está en el Istituto Suor Orsola Benincasa, Nápoles, y firmada igualmente ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ ΕΠΟΙΕΙ²³ [fig. 4a-c].
- 4 *La Piedad*, con el Cristo muerto abrazado por la Virgen, san Juan evangelista y María Magdalena, tabla de 28,9 x 20 cm que se guarda en el Philadelphia Museum of Art y está firmada ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ, posiblemente con ΕΠΟΙΕΙ²⁴ [fig. 5].
- 5 *La expulsión de los mercaderes del Templo*, tabla de la National Gallery de Washington que mide 65,4 x 83,2 cm y está firmada ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ ΚΡΗΣ (Domenikos Theotokopoulos el cretense)²⁵ [fig. 6a-b].

Estas cinco tablas son a nuestro juicio una buena muestra de obras firmadas que muy probablemente pertenecen al periodo veneciano del artista, aunque algunas de ellas se han situado también a comienzos o incluso mediados de su estancia en Roma (1570-1576). A ellas hay que añadir *La adoración de los Magos* del Museo Benaki, Atenas²⁶, que a veces se ha trasladado del periodo cretense al veneciano aunque suscribimos como más probable la opinión establecida de que se pintó en Creta.

Es verdad que el análisis estilístico —el principal instrumento en investigaciones de este tipo— tiene sus limitaciones, pues siempre comporta un cierto grado de subjetividad, condicionada por la formación académica e intelectual de quien lo hace y por su manera de ver. Dicho esto, reconocemos que las cinco obras mencionadas están elegidas sobre la base de algunos elementos externos y de su apariencia estilística general, lo cual, además de ser útil para su estudio, tiene también cierto sentido desde un punto de vista sustantivo.

Las cuatro primeras obras citadas son de muy pequeño tamaño, con dimensiones similares (más o menos 30 x 20 cm), y de hecho tres tienen el mismo formato: los dos *San Francisco* y la *Piedad* de Filadelfia, que miden 28,3/29 x 20/21 cm, lo que indica que probablemente procedían del mismo taller de carpintería. Todas ellas muestran una factura miniaturista, y están pintadas con temple o técnica mixta²⁷. Las firmas,



Fig. 3a-c
El Greco: *San Francisco recibiendo los estigmas*.
Colección Suárez Zuloaga, Suiza



Fig. 4a-c
El Greco: *San Francisco recibiendo los estigmas*.
Nápoles, Istituto Suor Orsola Benincasa



Fig. 5
La Piedad. Filadelfia, The Philadelphia Museum of Art



Fig. 6a-b
El Greco: *La expulsión de los mercaderes del Templo*.
Washington, The National Gallery of Art



Fig. 7a
El Greco: *Alegoría del caballero cristiano*, tabla central de la cara interior del Tríptico de Módena

Fig. 7b-c
Coronación del soldado cristiano. Xilografía veneciana de 1555 en sus versiones latina e italiana

siempre en mayúsculas, parecen evolucionar desde la forma ΧΕΙΡ ΔΟΜΗΝΙ/ΚΟΥ del Tríptico de Módena —que encontramos también en dos obras del periodo cretense, *San Lucas pintando a la Virgen*²⁸ y *La adoración de los Magos* del Museo Benaki²⁹, y que raras veces se utiliza en la etapa española³⁰— hasta ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ ΕΠΟΙΕΙ (en los dos *San Francisco*), con el empleo del verbo *poiein* (ποιεῖν) en su significado griego antiguo, es decir, *crear*.

La quinta obra, *La expulsión de los mercaderes del Templo*, tiene un formato mayor y la firma ha pasado de ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ ΕΠΟΙΕΙ a ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ ΚΡΗΣ, es decir, con el adjetivo *cretense* que indica su origen y que se utiliza por primera vez en esta obra³¹.

¿Bastan estas meras observaciones para indicar una secuencia cronológica? Sería deseable que así fuera, pero las cosas no son tan sencillas, pues solo pueden considerarse indicaciones auxiliares que han de combinarse con otros factores para establecer en la medida de lo posible la secuencia temporal, tarea que por el momento sigue siendo ardua. Hay que basarse principalmente en el análisis comparado, el análisis estilístico y el examen multidisciplinar, todo lo cual puede confirmar o no la primera impresión derivada de la observación directa.

En cuanto a sus asuntos, las cinco obras responden a la iconografía dominante en esa época en el arte europeo occidental, y especialmente en el italiano. Tres de ellas contienen de dos a cuatro figuras en escenas de devoción; la primera, el tríptico, contiene seis escenas con diverso número de figuras en cada una de ellas, mientras que la última es una composición más ambiciosa de figuras múltiples. Los formatos delatan el origen de los diversos encargos: las obras más pequeñas estaban destinadas al uso privado —la oración en un entorno íntimo—, y las mayores probablemente a una capilla privada o para regalarlas a una iglesia, sin excluir una residencia particular.

El hecho de que Theotokopoulos pusiera su firma en obras de tan reducidas dimensiones, y además en griego, puede entenderse como una indicación de su identidad cultural y también de su condición de pintor profesional, pero también como una declaración —no exenta de atrevimiento— de su voluntad de empezar a hacerse un nombre como artista extranjero en un entorno muy competitivo, dominado por gigantes como Tiziano y otros pintores de parecida envergadura. Con el gentilicio Κρης (cretense) quiere probablemente afirmar su orgullo personal como natural de la isla, así como su deseo de ser reconocido como tal y de conservar en cierto modo una vinculación con la tradición de la pintura cretense, cuya fama ya había llegado a Occidente en épocas anteriores³².

De las cuatro primeras obras mencionadas, la de iconografía más compleja es el Tríptico de Módena, que se ha estudiado y publicado en numerosas ocasiones. De sus diversas escenas, la más difícil de interpretar es la central de la cara interior, la *Alegoría del caballero cristiano*³³ [fig. 7a], donde Cristo (en el tipo del Resucitado que tiene bajo sus pies al diablo y la muerte) simboliza la Iglesia Triunfante Celestial³⁴, idea que está conectada con el clima de la Contrarreforma de la Iglesia Católica Romana tras el concilio de Trento, mientras que el soldado cristiano arrodillado (al que el Señor recompensa con una corona) simboliza la Iglesia Militante Terrenal. Se ha identificado como fuente principal de esta escena una xilografía basada en un dibujo de Giovanni Battista Franco, llamado il Semolei, que se publicó en Venecia en 1555; el dibujo original se halla en la Pierpont Morgan Library de Nueva York³⁵. La versión impresa está rodeada por textos, en latín o en italiano, del Evangelio según san Mateo, cartas de san Pablo y un pasaje del Apocalipsis³⁶ [fig. 7b-c] en el que entre otras cosas se subraya el valor de la Fe,



Fig. 8a
El Greco: *Vista del monte Sinaí*, tabla central
de la cara exterior del Tríptico de Módena

Fig. 8b
Anónimo cretense: *Vista del monte Sinaí*, siglo xv.
Monasterio de Sinaí

Fig. 8c
Giovanni Battista Fontana: *Vista del monte Sinaí*,
estampa, 1569

que aparece personificada en el primer plano de la tabla junto a las otras dos virtudes teologales, la Esperanza y la Caridad. Como ha estudiado Michiaki Koshikawa³⁷, hay también en ella una intención de propaganda religiosa y otros mensajes específicos.

En la cara exterior de la tabla central, visible por tanto cuando el tríptico está cerrado, se representan una vista del monte Sinaí, con la entrega de las tablas de la ley a Moisés, y el famoso monasterio ortodoxo de Santa Catalina [fig. 8a], que tiene un precedente en un pequeño tríptico cretense del siglo xv que se halla en el monasterio de Sinaí [fig. 8b]. Se ha propuesto como posible fuente una estampa del monte Sinaí como la que realizó Giovanni Battista Fontana (1569) [fig. 8c] o un dibujo conexo. En cuanto a la elección de la escenas, cabe apreciar una correlación entre las representaciones, en las dos caras de la tabla central, de Moisés en el monte Sinaí por un lado y de Jesús por otro: el profeta —caudillo y salvador de los israelitas— estaba considerado en la himnografía eclesiástica como una prefiguración del Cristo Salvador.

El conjunto de la iconografía del tríptico incluye temas que van desde el pecado original hasta la salvación y recompensa en el cielo, con lo que abarca todas las vertientes de la providencia divina. Todo ello sugiere que esta obra se concibió en un entorno de conocimiento teológico. El estilo indica un conocimiento directo de obras de la escuela veneciana, de lo que parece deducirse que se pintó en la propia Venecia³⁸. Fabrizio Biferali y Massimo Firpo han propuesto como hipótesis una relación entre la composición del dibujo original —base de la xilografía de 1555— con Giovanni Grimani (1506-1593), patriarca de Aquilea y perteneciente a la bien conocida familia veneciana de ese nombre³⁹. También Fernando Marías ha sugerido un posible contacto de Theotokopoulos con el patriarca Grimani⁴⁰. El hincapié en la riqueza de los tonos y los reflejos de la luz, los deslumbrantes efectos cromáticos, la fluidez de la pincelada y la factura pictoricista, las referencias estilísticas e iconográficas venecianas ya indicadas en la bibliografía y la vista en perspectiva con un eje lateral (véase la escena de la Anunciación), son todos ellos elementos que indican una nueva percepción y un nuevo camino en el maestro cretense.

Las dos pequeñas tablas que representan a san Francisco recibiendo los estigmas tratan un tema muy popular, el episodio de la vida del santo en el que experimenta en una visión las llagas de Cristo en la cruz. Tema favorito en los círculos franciscanos pero también en la fe católica romana en general, era conocido por Theotokopoulos desde su primera juventud en Creta. Un imponente establecimiento monástico en la ciudad de Candía y otros monasterios en diversos lugares de la isla habían promovido, incluso entre los ortodoxos, el culto franciscano. El santo figura en la decoración al fresco de algunas iglesias bizantinas de la isla⁴¹, y le encontramos también en iconos portátiles cretenses, en los que se representa asimismo, bajo la influencia de modelos italianos, la escena en que recibe los estigmas acompañado por su hermano León⁴².

Sin embargo, cuando está en Venecia Domenikos trata este tema de una manera nueva en comparación con los iconos cretenses anteriores: deja atrás los modelos tardomedievales, utiliza elementos de estampas occidentales —como ya han señalado diversos autores— y parece prestar más atención a la naturaleza⁴³. Los árboles, sobre el fondo de un cielo luminoso —detalle típicamente veneciano—, se asemejan a la vegetación de la escenas de Adán y Eva en el paraíso y el Bautismo del Tríptico de Módena, aunque aquí el follaje es más delicado. Entre las dos tablas dedicadas al santo, y aunque son casi idénticas en su figuración, el pintor introdujo algunas modificaciones: los arbustos con flores de la



Fig. 9a
Miguel Ángel: *La Piedad*. Dibujo. Florencia,
Museo dell'Opera del Duomo



Fig. 9b
Miguel Ángel: *La Piedad*. Grabado



Fig. 9c
Giulio Bonasone: *La Piedad*

Fig. 9d
El Greco: *La Piedad*. Nueva York,
The Hispanic Society of America



obra de la colección Zuloaga desaparecen en la de Nápoles, en la que se introduce un pequeño torrente en el árido paisaje⁴⁴. En ambas versiones, tras la figura del santo hay una alta formación rocosa que puede recordar al mecanismo utilizado desde antiguo por los pintores bizantinos para separar los distintos planos del cuadro. La restringida paleta de los dos *San Francisco* evoca la misma impresión general que produce la vista del monte Sinaí en el Tríptico de Módena. Es interesante también que una tonalidad casi monocroma caracterice la tabla sin firma de *San Francisco recibiendo los estigmas* de la Accademia Carrara de Bérgamo⁴⁵.

Conocemos varios tipos iconográficos y versiones de la Piedad, tema que se adaptaba muy bien a la devoción privada. Por un documento de diciembre de 1566⁴⁶ sabemos que Domenikos había pintado una “Passione del nostro Signor Gesù Cristo”. No se conserva esa obra, pero probablemente era similar al “Cristo passionato” o Cristo de la Pasión que se describe en documentos de archivo, o, quizás una rica adaptación del Cristo “in Pietà” o Varón de Dolores que figura en la pintura cretense por influencia italiana⁴⁷, o incluso una sucesión de escenas de la Pasión⁴⁸. La versión de la tabla de Filadelfia [fig. 5] es una combinación del Descendimiento y el Llanto sobre Cristo muerto, momentos de transición entre la Crucifixión y el Entierro. Theotokopoulos opta aquí por una composición piramidal, con las cuatro figuras muy agrupadas, en la que hace hincapié en la intensidad de los sentimientos (el tierno gesto de la Magdalena, la delicadeza con que Juan retira la corona de espinas) y el sufrimiento (la torturada expresión de la Virgen).

Se aprecian afinidades con el Tríptico de Módena en la elección de los tonos rosas, amarillos y anaranjados, pero los reflejos de la luz en los paños tienen un tratamiento distinto, como por ejemplo en el manto rosa de la Magdalena, donde las zonas iluminadas son más amplias y las pinceladas parecen más unificadas. Es también evidente la diferencia en el tratamiento del cuerpo de Cristo, que en *La Piedad* tiene mucha más plasticidad. Los rasgos miguelangelescos⁴⁹ [fig. 9a] proceden probablemente de dibujos o estampas, como la que con este mismo tema realizó Giulio Bonasone (1546)⁵⁰ [fig. 9c] a partir de un dibujo de Miguel Ángel⁵¹ [fig. 9b]. Theotokopoulos pintó de nuevo esta misma composición unos años después (hacia 1575), en un lienzo de mayor formato que se conserva en la Hispanic Society of America, Nueva York⁵² [fig. 9d].

La expulsión de los mercaderes del Templo es una composición bien orquestada, con movimiento, exploración del espacio, arquitectura,

perspectiva y otros componentes, elementos que todo buen profesional de la época debía dominar⁵³. Se ajusta también a la iconografía y el sentido de este episodio según la política postridentina de la Iglesia Católica. Theotokopoulos volvería a pintar en varias ocasiones este mismo asunto, en versiones ligeramente distintas y estilísticamente más avanzadas⁵⁴.

En este limitado número de obras firmadas y realizadas en Venecia, el maestro cretense expresa con más claridad que en su producción anterior (la realizada en Creta) su preferencia por las tendencias renacentistas y manieristas, y se muestra más maduro no solo como pintor, sino también como persona cultivada y receptiva a nuevas ideas (en el Tríptico de Módena o *La expulsión de los mercaderes*). Pese a que se inspira con frecuencia en estampas, como han indicado diversos especialistas, y a que acusa de manera evidente la influencia del arte veneciano, es indiscutible que hay también un toque personal, basado en la capacidad para inventar nuevas composiciones con un gusto por el color y un tratamiento de la pincelada que son exclusivamente suyos.

No obstante, cuando solo disponemos de elementos estilísticos nos movemos en un terreno resbaladizo, y por eso se han propuesto diversas fechas para estas obras. Por ejemplo, en el muy reciente catálogo razonado que forma parte de la monumental obra del fallecido José Álvarez Lopera, los dos *San Francisco* se sitúan en 1570-1572⁵⁵, *La Piedad* de Filadelfia en 1572-1573⁵⁶ y *La expulsión de los mercaderes del Templo* de Washington hacia 1570-1571⁵⁷. Es decir, ninguna de ellas se considera del periodo veneciano!

Y si las obras firmadas presentan problemas de este tipo, ¿qué decir del gran número de las no firmadas que se atribuyen al periodo veneciano? No carecemos de ayudas, sin embargo. En la mayoría de las exposiciones ha tenido cabida la producción italiana del pintor, incluidos los años de Venecia, aunque con ejemplos bastante limitados. Más atención se prestó a esa etapa en *El Greco in Italy and the Italian Art of his Time* (Atenas, 1995), así como en el importante congreso celebrado en Rethymno (1995), cuyas actas se publicaron en 1999; la muestra y el congreso fueron organizados por Nicos Hadjinicolaou. También en la obra general de José Álvarez Lopera —aportación fundamental en dos volúmenes⁵⁸—, en libros recientes de Fernando Marías⁵⁹ y en otros estudios de diversos especialistas se tratan distintos aspectos de la estancia y producción del artista en Italia, con observaciones muy útiles.

En cuanto a las atribuciones al artista durante ese periodo, las más antiguas de obras no firmadas —que han sido bien rechazadas por la mayoría, bien aceptadas por la mayoría— se han analizado de nuevo a la luz de los estudios recientes (desde 1990) y se han situado en el contexto de su producción veneciana. En esas ocasiones varios autores han confirmado con convincentes argumentos las atribuciones antiguas. Tal es el caso, por ejemplo, de las obras que vamos a ver a continuación, que presentaremos en orden cronológico de publicación de los estudios específicos pertinentes o de importantes y detalladas fichas de catálogos de exposición⁶⁰.

La *Vista del monte Sinaí*, conocida desde 1926, año en el que fue atribuida por A. Mayer, ha sido aceptada de manera casi unánime. Tras pasar por varias colecciones, desde 1991 se guarda en el Museo de Historia de Creta, en Heraclión, en depósito de las Fundaciones Andreas y Maria Kalokairinos. La obra fue estudiada de nuevo en 1990 y 1995 por diversos especialistas⁶¹. Por lo general se la ha situado en el periodo romano, identificándosela con una tabla del mismo tema que figura en el inventario de Fulvio Orsini⁶², su supuesto comitente. El fuerte aroma veneciano, la factura pictoricista y algunos detalles iconográficos parecen indicar sin embargo que se pintó en Venecia. La datación que sostiene

la mayoría de los estudiosos, hacia 1570, remite prudentemente a la línea divisoria entre los periodos veneciano y romano.

La adoración de los Magos del Museo Lázaro Galdiano, Madrid, se conoce desde los años treinta del siglo pasado, y su atribución al Greco fue puesta en tela de juicio por Harold Wethey⁶³, pero se reafirmó mediante convincentes argumentos de José Álvarez Lopera en 1995 y 1999⁶⁴. Este autor la situó entre 1567 y 1570 en su ficha del catálogo de la exposición de 1999, pero en su último libro (2007) cerró la horquilla temporal a 1568-1569⁶⁵.

En el caso de *La adoración de los pastores*, procedente de la colección de Jens Ferdinand Willumsen y hoy en el Willumsens Museum, Frederikssund (Dinamarca), la atribución antigua, propuesta por vez primera por el propio Willumsen en 1927⁶⁶, fue después discutida⁶⁷. Sin embargo, los estudios comparados realizados por Nicos Hadjinicolaou la confirmaron de manera convincente en el catálogo de la exposición de 1995, en el que este autor fechaba el cuadro entre 1567 y 1570⁶⁸. La última datación de Álvarez Lopera (2007) es 1569-1570⁶⁹.

Cristo en casa de Marta y María, de colección privada, Estados Unidos, se conoce desde 1920, fecha en que se atribuyó por vez primera al Greco; August Mayer confirmó la atribución en 1926⁷⁰. Se puso en duda después hasta que se aceptó de nuevo tras el estudio comparado de Nicos Hadjinicolaou en el catálogo de la exposición de Atenas de 1995, donde se situaba en el periodo italiano del artista por su clara relación con el arte veneciano⁷¹. En 1993 Álvarez Lopera lo fechó entre 1567 y 1570⁷², aunque en 2007 este mismo autor lo trasladó a alrededor de 1570-1571, con lo que parecía indicar que se debía eliminar del periodo veneciano⁷³. Hay que añadir que Fernando Marías (1999) se ha mostrado muy escéptico incluso sobre la autoría del Greco⁷⁴.

Desde que se descubrió en 1868, *La Anunciación* del Museo del Prado, Madrid, se ha aceptado como perteneciente a la producción italiana del Greco (solo un par de autores la han considerado posterior). Aunque se ha subrayado con frecuencia su marcado carácter veneciano, la datación ha oscilado entre el periodo veneciano y el romano⁷⁵. En el catálogo de la exposición de Atenas de 1995 José Álvarez Lopera la comparaba con otras obras de pequeño formato de su autor y la situaba al final del periodo veneciano⁷⁶; este mismo autor propuso una fecha similar, hacia 1569-1570, en su último libro⁷⁷, mientras que en ese mismo año Leticia Ruiz Gómez se inclinaba más por 1570-1572⁷⁸.

La adoración de los pastores de la colección del duque de Buccleuch y Queensberry, Kettering (Northamptonshire, Reino Unido), obra sobre lienzo conocida desde el siglo XVIII, ha tenido diversas atribuciones. En 1951 la relacionó por vez primera con el Greco Ellis K. Waterhouse, quien la fechó a comienzos de la década de 1570⁷⁹; esa opinión fue apoyada en ese mismo año por Enriqueta Frankfort Harris, para quien era probable que se hubiera pintado en Venecia. Desde entonces ha sido generalmente aceptada, con muy pocas dudas. David Davies, el principal especialista británico en el Greco, estudió el cuadro desde el punto de vista técnico en 1995 (aunque el artículo lo publicó en 1999), e investigó también el significado teológico del asunto. Davies lo considera evidentemente posterior al Tríptico de Módena, y parece aceptar su inclusión en el periodo romano⁸⁰.

La Última Cena de la Pinacoteca Nazionale de Bolonia fue atribuida al Greco por vez primera por Antonio Morassi y Roberto Longhi en 1946-1947, atribución que fue aceptada por la mayoría de los especialistas. Rechazada después por Harold Wethey y Edoardo Arslan⁸¹, en 1995 (en un artículo publicado en 1999) se reevaluó y relacionó



Fig. 10a-d
El Greco: *Tríptico con escenas de la Pasión de Cristo*.
Ferrara, Pinacoteca Nazionale, en préstamo de la Cassa
di Risparmio de Ferrara

con el contexto de otras obras pertenecientes a los primeros años del Greco en Venecia⁸².

La Huida a Egipto del Museo del Prado, Madrid, fue atribuida por vez primera por August Mayer en 1926 y aceptada después por la mayoría de los especialistas, que la han situado en el periodo veneciano⁸³. Tras pasar por diversas colecciones privadas desde el siglo XVII, fue adquirida por el Prado en 2000. Después se estudió de nuevo desde los puntos de vista estilístico e iconográfico, y en 2001 Leticia Ruiz Gómez la fechó hacia 1570, y quien esto firma hacia 1568-1569 en 2003, es decir, durante el periodo veneciano⁸⁴.

El pequeño *Entierro de Cristo* de colección privada, Londres, que incluye lo que parece un retrato de Tiziano en miniatura, se conoce desde 1950, pero no siempre se ha aceptado ni fechado de manera unánime. Cuando volvió a aparecer, en 2007, se publicó en color⁸⁵, lo que permitió valorarlo mejor. Se ha asignado al periodo romano del artista, aunque a nuestro juicio no debe descartarse en modo alguno que se pintara en Venecia.

La curación del ciego de Dresde, que se conoce desde el siglo XVIII, y que es la primera de las tres versiones de este tema que pintó el Greco, está unánimemente aceptada como obra autógrafa, pero no siempre se sitúa en el periodo veneciano⁸⁶, desacuerdo que llega hasta las últimas publicaciones (2011, 2013)⁸⁷. Es una obra muy próxima a *La expulsión de los mercaderes* de Washington: además de sus semejanzas estilísticas, ambas son del mismo formato y están pintadas sobre el mismo tipo de madera.

Además, a lo largo de los últimos 20 años más o menos se han propuesto obras menos conocidas o antes inexistentes en la bibliografía sobre el Greco. Carecen de firma, pero obviamente recuerdan su estilo, y por eso han atraído la atención de los especialistas. Veamos a continuación algunas de esas obras de plausible atribución.

El Entierro de Cristo de la Galería Nacional – Museo Alexandros Soutzos, Atenas, estaba desde el siglo XIX en manos privadas. No apareció en el mercado hasta 1992, y se vendió en 1995. Se presentó en las exposiciones de Atenas de este último año⁸⁸ y de Madrid, Roma y Atenas en 1999-2000 (*El Greco. Identidad y transformación*)⁸⁹. En 2000 fue adquirido por el museo ateniense. En los catálogos de esas exposiciones se determinaron sus principales elementos estilísticos y sus principales fuentes (estampas de Parmigianino y G.B. Franco)⁹⁰. Se ha propuesto como fecha 1567/68-1570, y se ha subrayado su afinidad con otras obras venecianas del artista.

El *Tríptico con escenas de la Pasión de Cristo* de la Pinacoteca Nazionale de Ferrara (en préstamo de la Cassa di Risparmio de esa ciudad) está hoy dispersado [fig. 10a-d]. Cuando en 1999 estudiamos los paneles



Fig. 12a-abis
El Greco: *El Bautismo de Cristo*. Heraclión, Museo de Historia de Creta, en depósito del Ayuntamiento de Heraclión



Fig. 11a
Alberto Durero: *Lavatorio*

Fig. 11b
Marcantonio Raimondi: *Lavatorio*

Fig. 11c
G. B. d'Angeli: *Crucifixión*

que se conservan los atribuimos al periodo veneciano del artista⁹¹, e identificamos sus fuentes en estampas de A. Durero (o M. Raimondi, quien las copió), G. B. D'Angeli y otros [fig. 11a-c]. Algunos de los argumentos que a nuestro juicio apoyan esa atribución se resumen en la publicación correspondiente. Aunque era nuestra intención, no hemos podido volver sobre esta obra, a la que hay pocas referencias en la bibliografía. José Álvarez Lopera la aceptó en el catálogo de 1999, pero la evitó sin embargo en su último libro. Este silencio sobre una obra que es muy afín al Tríptico de Módena, a *La Última Cena* de Bolonia y a otras obras aceptadas como autógrafas ilustra de manera elocuente las dudas que se siguen cerniendo sobre el periodo veneciano del artista.

Una pequeña tabla, *El Bautismo de Cristo*, que está en el Museo de Historia de Creta, Heraclión (en depósito del Ayuntamiento de esta ciudad) [fig. 12a-abis], formaba parte de un tríptico que está hoy desmembrado⁹². Rematada en arco, era una de las alas laterales del conjunto original. Salió al mercado hace más o menos una década, y se incluyó por vez primera en un catálogo de subasta en 2004, donde figuraba como de mano del Greco. Poco después fue estudiada conjuntamente por Maria Vassilaki y Robin Cormack, quienes la asignaron al periodo veneciano⁹³. Unos años después Nicos Hadjinicolaou se planteaba en un artículo algunas preguntas sobre esta tabla, entre ellas una referida a la intrigante fecha, MDLXVII (?), que figura en ella⁹⁴. Aunque se han expresado algunas reservas⁹⁵, especialmente por algunas deficiencias técnicas en el dibujo subyacente⁹⁶, es una obra que encaja bien en la producción veneciana de Theotokopoulos. Revela la fuerte influencia de la pintura veneciana en la paleta y la luz reflejada, y contiene el mismo azul vivo de otras obras



Fig. 12b
El Greco: *La adoración de los pastores*. Kingston (Ontario), Agnes Etherington Art Centre, Queen's University

del periodo veneciano. Parece que a ese mismo tríptico pertenecía *La adoración de los pastores* del Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, Kingston (Ontario, Canadá) [fig. 12b], donde entró por donación en 1991⁹⁷. Tras el descubrimiento de *El Bautismo*, la pequeña tabla de Kingston se asoció con el pintor y se consideró que pertenecía, como ala lateral, al mismo tríptico⁹⁸.

Todas las atribuciones a que nos hemos referido deben verse, a nuestro juicio, como avances en el conocimiento del periodo veneciano del Greco. Sin embargo, algunas de ellas se han recibido con escepticismo. ¿Qué es lo que hace que especialistas de mucha experiencia, que han dedicado años a estudiar en profundidad la producción del artista, duden y cambien de opinión? Como ya hemos señalado, los cuadros asignados al periodo veneciano tienen similitudes generales, pero también se aprecian en ellos tendencias distintas. Es quizás inevitable que, al abordar las obras que estamos considerando, el pintor cretense adoptara decisiones estilísticas ligeramente distintas, o incluso muy distintas, pues estaba pasando por sucesivas etapas de su formación en las que experimentaba con cosas nuevas y absorbía diversas influencias. Por otro lado, las vacilaciones de los estudiosos, incluso a veces el cambio radical de opinión, ponen de manifiesto su honestidad intelectual ante la cuestión de la producción veneciana del artista. A ello hay que añadir un problema aún no resuelto, el de establecer unos criterios concretos con los que aceptar o rechazar una determinada obra como perteneciente a ese periodo. Y también la gran dificultad de proponer dataciones o una secuencia cronológica para unas obras producidas en un periodo de tiempo tan corto, unos tres años o tres años y medio (1567-1570), dificultad que no es menor por el hecho de que reconozcamos la famosa velocidad con que el Greco evolucionó en todas las fases de su carrera. Teniendo en cuenta todos esos parámetros, podemos quizás entender por qué es tan notable el desacuerdo entre los especialistas.

Ahora que nos acercamos al final de esta revisión, recordaremos que no hemos tratado de establecer aquí comparaciones concretas entre las obras firmadas y entre ellas y las no firmadas, y que hemos dejado fuera otras cuestiones que tienen que ver con la presencia del artista cretense en Venecia, y que han de tomarse en cuenta igualmente pese a la escasez



Fig. 13a
El Greco: *La Última Cena*. Bolonia, Pinacoteca Nazionale

Fig. 13b
El Greco: *La adoración de los Magos*. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano

Fig. 13c
El Greco: *La adoración de los pastores*. Frederikssund, J.F. Willumsens Museum

Fig. 13d
El Greco: *El Entierro de Cristo*. Atenas, National Gallery y Museo Alexandros Soutzos

de información: sus clientes y protectores, la gente a la que conoció, o su posible relación con artistas venecianos (además de la que mantuvo con Tiziano) e incluso con los pintores cretenses que estaban en la ciudad. Y hemos dejado a un lado también la complicada cuestión de tratar de establecer una cronología o una secuencia cronológica más concreta de todas esas obras juveniles del Greco, cuestión que, sospechamos, puede ser en ocasiones un empeño inútil.

Nos limitaremos por tanto a añadir un par de reflexiones: es obvio que algunos cuadros presentan elementos comunes, tanto rasgos morfológicos como formas de tratar las figuras. Otros son especialmente afines en la impresión cromática que producen, debido a que en ellos el artista eligió una paleta similar. En cuanto a la combinación de colores, el intenso rosa rojizo —que adquiere una textura especial— y también el ocre-anaranjado dorado y el fuerte verdigris, pero también tonos oscuros de marrón y gris, predominan en un grupo de obras tempranas del pintor: por ejemplo, *La Última Cena* de Bolonia, *La adoración de los Magos* del Lázaro Galdiano, *La adoración de los pastores* de Willumsen y *El Entierro* de Atenas [fig. 13a-d]. Por otra parte, algunas otras obras,



Fig. 14a
El Greco: *Cristo en casa de Marta y María*.
Colección particular



Fig. 14b
El Greco: *La Huida a Egipto*. Madrid, Museo Nacional del Prado



Fig. 14c
El Greco: *El Entierro de Cristo*. Londres, Colección privada

como por ejemplo *El Bautismo*, *Cristo en casa de Marta y María* y *La Huida a Egipto*, aunque contienen al menos algunos de los colores que acabamos de citar, presentan además zonas de un azul vivo —visible también en el pequeño *Entierro* de Londres [figs. 12a y 14a-c]— que nos recuerda al precioso lapislázuli⁹⁹. Ese azul vivo, que no aparece en sus muy primeras obras, enriquece entonces su paleta y sigue estando presente en otras obras de su periodo veneciano y después. La frecuente presencia de ese color en obras de Giovanni Bellini y Tiziano, y de la escuela veneciana en general, parece que impresionó al artista cretense. Un azul similar se sigue utilizando en otras obras suyas posteriores en las que figura con mucha más intensidad, como por ejemplo en *La Anunciación* del Museo Thyssen-Bornemisza¹⁰⁰, en los cuadros para Santo Domingo el Antiguo —como *La Asunción* hoy en Chicago y *La Trinidad* hoy en el Prado¹⁰¹— y en el retablo de la Inmaculada Concepción del Museo de Santa Cruz, Toledo¹⁰², por citar solo algunos casos.

¿Podemos llegar a una conclusión razonable tras reconocer todas las dificultades a que nos hemos referido, las incertidumbres, los cambios de opinión y las variaciones en materia de atribución y datación? ¿Es posible establecer algunos criterios válidos y aplicables que puedan funcionar como directrices generales? Evidentemente, para asignar un cuadro a la producción del Greco hemos de estudiar en primer lugar su estilo y método de trabajo. Sin embargo, lo más importante es no solo identificar algunos rasgos especiales de su forma de pintar, sino también explorar si la obra propuesta encaja, y cómo, en el marco de su producción artística. Esta última idea nos puede ayudar al menos a descartar algunas atribuciones que no tienen base alguna en que sustentarse.

Es verdad que los cuadros pintados por el Greco, o atribuidos a él por consenso general, y asignados al periodo al que nos referimos comparten elementos comunes, como una paleta viva, con líneas nerviosas que subrayan la textura de las telas, una pincelada fluida y rápida, un interés constante por la luz reflejada, una factura pictoricista en detrimento de los contornos precisos, un dibujo subyacente previo y suelto (cuando ha sido posible observarlo por medios técnicos o a simple vista), una gran calidad en general (independientemente del contexto en el que se realizara la obra) y un aliento manierista. Todos estos parámetros pueden servir como indicadores que han de combinarse con la forma de ejecución del cuadro de que se trate, y con la impresión general que transmite.

Al estudiar este corpus diverso de obras producidas por el artista cretense en un plazo de tres años o tres años y medio, en la capital de la República veneciana, para varios comitentes e incluso clientes potenciales, comprobamos su gran capacidad para transformar y sintetizar sus fuentes, así como su destreza a la hora de asimilar las maneras pictoricistas de la escuela veneciana, junto con las figuras agitadas del manierismo. Todo ello produjo su estilo personal. Con estos instrumentos podemos seguir la actitud del Greco en Venecia: se apropió de los principios estéticos del manierismo (transmitidos principalmente a través de la obra gráfica e impresa de Parmigianino, Andrea Schiavone y otros artistas de esta tendencia) y, como tantas veces se ha insistido, de la gran tradición veneciana (Tiziano, Jacopo Bassano, Veronés, Tintoretto), y al mismo tiempo buscó con avidez cualquier fuente que le ayudara a conseguir su forma de expresión personal. Está por hacerse un estudio detallado y general —estilístico, iconográfico, técnico, químico, etc.— de todas las pinturas relevantes, para entender mejor y, esperamos, aclarar los problemas que rodean a ese periodo de transición y experimentación en la carrera artística de una personalidad tan fascinante.

- 1 Constantoudaki 1975, pp. 305-308 (incluida una fotografía del documento original).
- 2 Bevilacqua (ed.) 1997, pp. 76, fig. 14, y 77, fig. 15.
- 3 Constantoudaki 1975, pp. 300-305.
- 4 Ronchini 1865, p. 270, doc. VII; Robertson, 1995a, p. 215. Para una fotografía del documento original véanse Álvarez Lopera 1993 (2014), pp. 30-32, fig. en p. 33; Hadjinicolaou 2014b, pp. 166-168, fig. 24.
- 5 Lo más conocido es la referencia de Giulio Mancini (1620) a que “il Greco” había estudiado en Venecia y en particular las obras de Tiziano y que había alcanzado un nivel notable en la profesión de pintor. Sobre este y otros testimonios véanse Álvarez Lopera 2005-2007, vol. I, pp. 419-420; Manzini-Frati 1969, pp. 88-89. En el reciente congreso internacional *El Greco from Crete to Venice, to Rome, to Toledo*, celebrado en Atenas del 21 al 23 de noviembre de 2014, Ana Carmen Lavín presentó nuevos datos del siglo XVII, referidos de nuevo a su conexión con Tiziano aunque también a un cuadro suyo, hoy perdido, sobre la decapitación de san Juan Bautista.
- 6 Wethey 1962, vol. II, parte 1, pp. 165-166.
- 7 Se encuentra en el panel del Bautismo, en Heraclión, véase *infra*.
- 8 Puppi 1999a; Puppi 1999b.
- 9 Sobre Markos Bathas, véanse Hunger 1972; Kazanaki-Lappa 2000; Constantoudaki-Kitromilides 1999b, pp. 1217-1219; Constantoudaki-Kitromilides 2002a, pp. 577-581.
- 10 Constantoudaki-Kitromilides 2001, pp. 51-52; Constantoudaki-Kitromilides 2010, pp. 62-63.
- 11 Véanse artículos de varios autores, como A.G. Xydis, K. Fatourou-Hesychakis y quien esto firma en Hadjinicolaou 1995a.
- 12 Constantoudaki-Kitromilides 1998; Vassilaki 2010.
- 13 Fatourou-Hesychakis 1983; Gratziou 2009.
- 14 Kazanaki-Lappa 2001, láms. XIX-XXII.
- 15 Constantoudaki-Kitromilides 2011-2012, con bibliografía anterior.
- 16 Holton 1991; Panayotakis 1995.
- 17 Constantoudaki 1975, pp. 296-300; Panayotakis 2009, pp. 29-35.
- 18 Algunos casos se incluyen en Pallucchini 1952.
- 19 Ha sido una sorpresa comprobarlo hace solo unos años en el Museo Correr, Venecia.
- 20 Vassilaki 1995; Álvarez Lopera 1999, cat. 6, 6.1-6.6 (ficha nuestra); Seipel 2001, pp. 130-133, cat. 3 (ficha nuestra); Marías 1997 (2013), pp. 69-70, figs. en pp. 67-68; Marías 2013, p. 58, figs. en pp. 60-65; Marías 2014a, pp. 129-132, figs. en pp. 130-131, cat. 6; Álvarez Lopera 2005-2007, vol. II, pp. 244-251, figs. 4-11, cat. 4, 4.1-4.6 (con más bibliografía anterior).
- 21 Dillon 1995; Marías 1999a; Ruiz Gómez 2014a.
- 22 Davies 2003, pp. 102-103, n. 11 (ficha de Xavier Bray); Álvarez Lopera 2005-2007, vol. II, p. 288, fig. 48, cat. 32 (con más bibliografía anterior).
- 23 Hadjinicolaou 1995b, pp. 334-341, cat. 43 (ficha de N. Hadjinicolaou); Álvarez Lopera 1999, cat. 9 (ficha de N. Hadjinicolaou); Álvarez Lopera 2005-2007, vol. II, p. 289, fig. 49, cat. 33; Marías 2013, fig. en p. 76; Marías 2014a, p. 28, fig. 11.
- 24 Davies 2003, pp. 108-109, cat. 14 (ficha de K. Christiansen); Álvarez Lopera 2005-2007, vol. II, p. 281, fig. 41, cat. 26.
- 25 Álvarez Lopera 1999, cat. 12 (ficha de J. Álvarez Lopera); Davies 2003, cat. 6 (ficha de G. Finaldi); Álvarez Lopera 2005-2007, vol. II, pp. 274-276, figs. 34-36, cat. 23; Marías 2013, p. 102, fig. en pp. 86-87; Marías 2014a, fig. en p. 133, cat. 7.
- 26 Hadjinicolaou 1990b, pp. 150-154, n. 3 (ficha nuestra); Álvarez Lopera 1999, cat. 3 (ficha nuestra); Álvarez Lopera 2005-2007, vol. II, p. 243, fig. 3, cat. 3; Drandaki 2009, pp. 110-111, cat. 42 (ficha de P. Ioannou); Marías 2013, p. 45, fig. en p. 47; Marías 2014a, p. 129, fig. en p. 128.
- 27 Según información incluida en las fichas de catálogo de estas obras.
- 28 Constantoudaki-Kitromilides 2002b; Álvarez Lopera 1999, cat. 2 (ficha nuestra); Seipel 2001, pp. 126-127, cat. 1 (ficha nuestra); Davies 2003, cat. 2 (ficha de G. Finaldi); Marías 2014a, p. 125, fig. en p. 126.
- 29 Sobre este cuadro, véase también *supra*.
- 30 *Verónica* (antes Madrid, colección Caturla, hoy en Japón); Casper 2007, p. 139 y p. 137, fig. 2; Marías 2013, fig. en p. 148.
- 31 Un poco más tarde, en *La curación del ciego* de Parma (Álvarez Lopera 2005-2007, vol. II, pp. 269-270, figs. 29-30, cat. 21), utilizará también la forma más completa: ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ ΚΡΗΣ ΕΠΟΙΕΙ. Sobre el añadido de esta caracterización étnica en las firmas del pintor, que están siempre en griego, véase también Casper 2014b, *passim*.
- 32 Hay otros casos análogos en el siglo XV, en el que excelentes pintores cretenses firmaron de manera similar, como por ejemplo Andreas Ritzos —“Andreas Riço de Candia pinxit” (*La Virgen de la Pasión*, Florencia, Galleria della Accademia)— y Andreas Paviás —“Andreas Paviás pinxit, de Candia” (*La Crucifixión*, Atenas, Galería Nacional).
- 33 Buendía 1999.
- 34 Miesel 1953; Noreen 1998.
- 35 Se publicó en Oberhuber y Walker 1973, p. 126, n. 103. Este dibujo ha sido estudiado y asociado con la estampa de G. B. Franco por Anne Varick Lauder en una serie de publicaciones iniciada en 2004; véase Marías 2014b, p. 129. Esa información se analiza también, con nuevas observaciones, en un artículo de Michiaki Koshikawa que se publicará en las actas del congreso internacional *El Greco. The Cretan Years* (Heraclión, Museo de Historia de Creta, 21-23 de junio de 2014). Le estoy muy agradecido al profesor Koshikawa por enviarme el texto de su ponencia. Véase también Parma Baudille 1994.
- 36 Constantoudaki-Kitromilides 2014, pp. 30-31, fig. 12. Para ser exactos hemos de mencionar que, en el contexto de los estudios sobre Theotokopoulos, la primera publicación de la lámina completa, con la escena y los textos latinos que la rodean, la hizo en 1995 quien esto firma: “The Crossing of the Bridge: the Cretan Production of Theotokopoulos and his Voyage to Venice” (en griego), *I Kathimerini-Epta Imeres*, 8 de octubre de 1995, fig. en p. 8 (reproducido en el libro *Ellines zografoi: El Greco, Theophilos, Kontoglou, Papaloukas*, ed. Bessarion Stavrakas, Atenas, 1995, fig. en p. 13). Más información sobre el texto circundante y aspectos editoriales de la publicación de la lámina en Venecia en 1555 aportó quien esto firma en Álvarez Lopera 1999, cat. 6.5. La estampa completa impresa en una versión italiana (señalada también por Fernando Marías en este simposio), es contemporánea de la latina (1555). Los textos han sido estudiados de manera pormenorizada por Michiaki Koshikawa (véase la nota anterior).
- 37 Véase el artículo en prensa que se menciona en las dos notas precedentes, donde el autor sitúa el diseño y la producción de la estampa y su texto (y por extensión también la escena correspondiente del tríptico) en las circunstancias históricas y la política religiosa de esos años.
- 38 Para una hipótesis sobre el encargo del tríptico por la conocida familia véneto-cretense Calergis, véase Fatourou-Hesychakis y Hesychakis 2004, p. 41.
- 39 Biferali y Firpo 2007, pp. 322-324. Para más detalles, véase el artículo en prensa de M. Koshikawa que se cita en las notas precedentes.
- 40 Marías 2013, p. 65. Cf. Marías 2014a, pp. 129 y 131. Se ha hablado de algún tipo de contacto de Theotokopoulos con la familia Grimani y su palacio veneciano. Véanse por ejemplo Robertson 1995b, pp. 398 y 400; Fatourou-Hesychakis y Hesychakis 2004, pp. 41-43.
- 41 Lassithiotakis 1981; Ranoutsaki 2011.
- 42 Véanse ejemplos indicativos en Angiolini Martinelli 1982, p. 264, n. 157; Chatzidakis 1983, n. 37; Baltoyanni 2003, pp. 212-215 y 224, lám. 74, cat. 36. Esto puede asociarse obviamente a modelos italianos, pues la escena gozó de popularidad desde Giotto hasta Gentile da Fabriano (por mencionar solo dos nombres célebres), y también ampliamente

- en épocas posteriores y en diversos entornos, incluidos numerosos ejemplos del Greco y su taller; véase indicativamente Galavaris 1995, pp. 383-396.
- 43 Cf. el interés de Tiziano por la representación de la naturaleza tal como se refleja en sus obras.
- 44 En la *Vista del monte Sinaí* de Heraclión varios torrentes atraviesan en algunos puntos el desértico paisaje; sobre este cuadro, véase *infra*.
- 45 A menos que se deba a que el color se ha alterado en cierta manera. Sobre el cuadro de Bérnardo véanse Álvarez Lopera 1999, n. 8 (ficha de N. Hadjinicolaou); Álvarez Lopera 2005-2007, vol. II, p. 287, fig. 47, cat. 31.
- 46 Constantoudaki 1975, pp. 296 y 298-299.
- 47 Constantoudaki-Kitromilides 2013, pp. 164-181.
- 48 Escenas de la Pasión en sucesión, con un fuerte carácter narrativo, figuran en una tabla correctamente atribuida a Georgios Klontzas (Vocotopoulos 2005), colega de Domenikos y asesor suyo para la obra de este tema (documento de diciembre de 1566).
- 49 Joannides 1995, pp. 205-206, especialmente fig. 13, la *Piedad* de Miguel Ángel de la Opera del Duomo de Florencia.
- 50 Boorsch y Spike 1985, p. 168, n. 64 (127).
- 51 Dibujo de una *Pietà* para Vittoria Colonna. Tolnay 1975, lám. 244.
- 52 Davies 2003, p. 110, n. 15 (ficha de K. Christiansen y M. Burke); Álvarez Lopera 2005-2007, vol. II, p. 282, fig. 42, cat. 27.
- 53 Se han señalado fuentes visuales para esta obra. Véase la bibliografía citada *supra* en la nota correspondiente.
- 54 Davies 2003, cat. 6-9 (todas las fichas de G. Finaldi); Álvarez Lopera 2005-2007, vol. II, pp. 277-279, figs. 37-39, cat. 24 (la versión de Mineápolis).
- 55 Álvarez Lopera 2005-2007, vol. II, p. 288, fig. 48, cat. 32, y p. 289, fig. 49, cat. 33.
- 56 *Ibid.*, p. 281, fig. 41, cat. 26.
- 57 *Ibid.*, pp. 274-276, figs. 34-36, cat. 23. Está situada al lado de *La curación del ciego* de Dresde (obra sin firmar e igualmente fechada en 1570-1571) y justo antes de *La curación del ciego* de Parma (fechada hacia 1571-1572). Véase Álvarez Lopera 2005-2007, vol. II, pp. 267-268, figs. 27-28, cat. 20, y pp. 269-270, figs. 29-30, cat. 21 respectivamente.
- 58 Álvarez Lopera 2005-2007, vols. I y II.
- 59 Marías 1997 (2013); Marías 2013.
- 60 Hemos de aclarar que los que siguen son solo ejemplos indicativos.
- 61 Véase la bibliografía que se cita en Álvarez Lopera 2005-2007, vol. II, p. 297, fig. 57, cat. 40. Recientemente, Constantoudaki-Kitromilides 2014, pp. 32-43.
- 62 Mayer 1926, p. 50, n. 318. Véase también Gardner von Teuffel 1995 (con más bibliografía anterior).
- 63 Wethey 1962, vol. I, p. 48, y vol. II, n. X-2. Es verdad que el conocido historiador estadounidense era bastante reticente a hacer nuevas atribuciones al joven Greco debido al estado de la investigación en aquellos momentos.
- 64 Hadjinicolaou 1995b, pp. 302-311, n. 39 (ficha de J. Álvarez Lopera); Álvarez Lopera 1999, pp. 356-357, n. 7 (ficha de J. Álvarez Lopera).
- 65 Álvarez Lopera 2005-2007, vol. II, p. 262, fig. 22, cat. 15.
- 66 Willumsen 1927, vol. II, pp. 337-360.
- 67 Wethey 1962, vol. I, fig. 37, y vol. II, p. 167, n. X-8.
- 68 Hadjinicolaou 1995b, pp. 288-293, n. 37 (ficha de N. Hadjinicolaou).
- 69 Álvarez Lopera 2005-2007, vol. II, p. 260, fig. 20, cat. 13.
- 70 Mayer 1926, n. 44.
- 71 Hadjinicolaou 1995b, pp. 348-353, n. 45 (ficha de N. Hadjinicolaou).
- 72 Álvarez Lopera 1993, 277, n. 9.
- 73 Álvarez Lopera 2005-2007, vol. II, p. 266, fig. 26, cat. 19. Se han señalado las similitudes de la figura de Marta con la de una estampa de Giulio Bonasone. Véase Boorsch y Spike 1985, p. 336, n. 130 (146).
- 74 Marías 1999, p. 52, nota 37.
- 75 Wethey 1962, vol. II, p. 32; Álvarez Lopera 2005-2007, vol. II, p. 255, fig. 15, cat. 8.
- 76 Hadjinicolaou 1995b, pp. 312-321, n. 40 (ficha de J. Álvarez Lopera).
- 77 Álvarez Lopera 2005-2007, vol. II, p. 39. Esta fecha se sugiere por vez primera en Waterhouse 1930, n. 9.
- 78 Ruiz Gómez 2007, n. 2.
- 79 Álvarez Lopera 2005-2007, vol. II, p. 261, fig. 21, cat. 14.
- 80 Davies 1999; Davies 2003, pp. 106-107, cat. 13 (ficha de G. Finaldi, quien lo fecha a principios de la década de 1570). Sobre este cuadro, véase también Álvarez Lopera 2005-2007, vol. II, p. 261, fig. 21, cat. 14, quien lo data en esos mismos años.
- 81 Wethey 1962, vol. II, n. X-112; Arslan 1964, p. 218.
- 82 Constantoudaki-Kitromilides 1999a (donde se indican nuevas fuentes); Álvarez Lopera 2005-2007, vol. II, p. 280, fig. 40, cat. 25.
- 83 Véase Álvarez Lopera 2005-2007, vol. II, p. 264, fig. 24, cat. 17 (quien sin embargo la fecha hacia 1570-1571, es decir, al principio de la estancia del Greco en Roma).
- 84 Ruiz Gómez 2001; Ruiz Gómez 2007; Constantoudaki-Kitromilides 2003.
- 85 Álvarez Lopera 2005-2007, vol. II, p. 284, fig. 44, cat. 29; Marías 2014a, pp. 137-138.
- 86 Para la bibliografía al respecto véase Álvarez Lopera 2005-2007, vol. II, p. 267, fig. 27, cat. 20, donde se fecha hacia 1570-1571 aunque se reconoce su marcado carácter veneciano. Para una interpretación de la escena en el contexto de la obra del Greco y del clima artístico y espiritual de la época, véase Casper 2011, quien la acepta como perteneciente al periodo veneciano, hacia 1569 (p. 349).
- 87 Casper 2011, p. 249; Marías 2013, p. 109.
- 88 Hadjinicolaou 1995b, pp. 322-329, n. 41 (ficha de J. Milicua).
- 89 Álvarez Lopera 1999, pp. 359-360, n. 10 (ficha de J. Álvarez Lopera). Véase también Álvarez Lopera 2005-2007, vol. II, p. 283, fig. 43, cat. 28, donde se fecha hacia 1568-1569.
- 90 Hay figuras similares en otros grabados dedicados al mismo tema, basados siempre en Parmigianino, como por ejemplo varios aguafuertes de Andrea Schiavone (Zerner 1979, pp. 53-55, ns. 17, 18-I a 18-III y 19) y una xilografía de este mismo artista de hacia 1555 (Muraro y Rosand 1976, fig. 143, n. 100); véase muy especialmente el nuevo detalle de la roca con ramas secas que destaca contra el cielo, que es muy similar, invertido, al del cuadro de Theotokopoulos.
- 91 Álvarez Lopera 1999, pp. 345-351, ns. 4 y 4.1-4.4 (fichas nuestras).
- 92 Álvarez Lopera 2005-2007, vol. II, p. 265, fig. 25, cat. 18 (fechado hacia 1569); Drandaki 2009, pp. 112-113, n. 43 (ficha de P.K. Ioannou, quien lo fecha hacia 1570); Hadjinicolaou 2014b, pp. 143-164.
- 93 Vassilaki y Cormack 2005. Véase también *supra*.
- 94 Hadjinicolaou 2007c. Véase también Casper 2012.
- 95 Marías 2013, p. 287, nota 60.
- 96 La tabla ha sido examinada técnicamente en los laboratorios del Museo del Prado por la experimentada restauradora Dña. Carmen Garrido, quien presentó una ponencia al respecto en el congreso internacional *El Greco. The Cretan Years* (Heraclión, Museo de Historia de Creta, 21 a 24 de junio de 2014).
- 97 Se han señalado ciertas diferencias estilísticas de detalle entre ambas tablas, que tienen en común las dimensiones y la paleta aunque *La adoración* es una escena nocturna. Véase McTavish 2014.
- 98 Vassilaki y Cormack 2005, pp. 231-233.
- 99 AA.VV. 2006b, p. 7. Sobre el empleo del color azul en general, véase Pastoureau 2001.
- 100 Álvarez Lopera 1999, cat. 26; Marías 2014a, p. 140, fig. en p. 141.
- 101 Álvarez Lopera 2005-2007, vol. II, pp. 299-305, figs. 59-65, cat. 41-42; Marías 2013, fig. en p. 142.
- 102 Álvarez Lopera 1999, cat. 34; Marías 2014a, fig. en p. 223.

*El Greco, ¿pintor cretense?*¹

Angeliki Lymberopoulou

Doctora y profesora de Arte y Cultura Bizantinas,
The Open University, Milton Keynes, Reino Unido

Fig. 1
Mapa de Creta



El Greco fue un pintor cretense, sin duda. Nació, se crió y recibió su primera formación como pintor en Candía, hoy Heraclión, que era la capital de la Creta veneciana [fig. 1]. Pero ¿qué suponía ser *cretense* en aquel momento de la historia? No se puede responder a esta pregunta recurriendo únicamente a la geografía, sobre todo porque las obras por las que el Greco goza de fama mundial no las pintó en Creta y porque, a primera vista, parecen muy alejadas de cualquier manifestación artística de la Creta de entonces, que en realidad era ya posbizantina. Por consiguiente, para hallar la respuesta a nuestra pregunta hemos de adoptar distintos puntos de vista, y tener en cuenta que la Creta veneciana del siglo XVI era una sociedad de dos culturas y dos religiones, un entorno singular que nutrió la fase de formación de un artista que luego tendría una carrera excepcional.

El contexto: Creta bajo la dominación veneciana (1211-1669)

El Greco y su arte no se desarrollaron en un vacío. Las raíces de su formación se hallan en la Creta veneciana. Por ello, el contexto histórico, social y económico de su isla natal bajo la dominación de la Serenísima nos ofrece algunas claves fundamentales para desentrañar ese proceso.

El gobierno de Venecia se inició poco después del primer saqueo de Constantinopla por las tropas de la cuarta cruzada, en 1204. Superpotencia de creciente poder marítimo y mercantil, Venecia no dejó de reconocer la importancia de contar con un baluarte en un lugar tan estratégico dentro del Mediterráneo. Tras imponerse sobre sus rivales los genoveses, los venecianos consiguieron establecer oficialmente su control sobre la isla en 1211².



Fig. 2
Manuel y Ioannis Phokas: detalle de los apóstoles en la *Dormición de la Virgen*, pared oeste de la iglesia de los santos Constantino y Elena de Avdou, Pediada, Heraclión, 1445

Fig. 3
La Última Cena, finales del siglo XIII o principios del XIV, iglesia de Panagia Kera, Kritsa, Mirambellos, Lasithi

Fig. 4
Copa veneciana

Fig. 6
Pintor Ioannis: detalle de los santos Cirilo (izquierda) y Tito, arzobispo de Creta (derecha), pared sur de la iglesia del Arcángel Miguel, pintada al estilo “tradicional” bizantino, Kavalariana, Selino, Chania, c. 1327-1328

Fig. 5
Detalle de san Bartolomé —portando sobre su hombro izquierdo su propia piel arrancada, según la tradición occidental del martirio del santo— (izquierda), san Mamés (centro) y san Antonio (derecha), pared norte de la iglesia de Santa Pelagia, Ano Viannos, Heraclión, 1360

Los bizantinos recuperaron Constantinopla en 1261, con lo que comenzaba, bajo la dinastía de los Paleólogos, la última etapa de su largo imperio. Mientras tanto Creta seguía en manos de Venecia, que no obstante tuvo que hacer frente a varias rebeliones. Según la interpretación romántica, los únicos objetivos de aquellos levantamientos eran liberar a la población local y conseguir de nuevo la unificación con Bizancio. En realidad, sin embargo, respondían sobre todo a los intereses de la nobleza cretense, que, como han sostenido los historiadores, trataba de recuperar los privilegios con los que invariablemente habían acabado los ocupantes³. Sea como fuere, sabemos que ya en el siglo XIV se daba una creciente interacción cultural entre la población cretense y los colonizadores venecianos, favorecida en particular por los matrimonios mixtos y las transacciones económicas⁴.

Es sabido que los venecianos desplegaron un activo comercio en productos autóctonos de la isla, como vinos, quesos, trigo, miel, madera de ciprés y, más adelante, aceite de oliva. Ello tuvo como resultado una notable prosperidad económica de la Creta rural, como refleja la amplia actividad constructiva de las regiones en esa época⁵. El paisaje rural está salpicado por literalmente centenares de iglesias ortodoxas, en su mayoría de pequeñas dimensiones. Muchas de ellas están decoradas al fresco, que fue sin duda el medio artístico predominante durante los dos primeros siglos y medio de dominación veneciana⁶.

Aunque algunos de esos frescos, sobre todo los que encontramos en Candía y sus alrededores, responden al último estilo de la dinastía de los Paleólogos [fig. 2], se observan también influencias occidentales, lo cual refleja la interacción entre dos culturas que es propia de la Creta de la época. Por ejemplo, en el *Banquete de Herodes* y la *Última Cena* de la iglesia de Panagia Kera, en Kritsa, que es de finales del siglo XIII o principios del XIV, aparecen copas venecianas⁷ [figs. 3 y 4]. Si bien podemos hallar influencias occidentales de este tipo en la decoración de otros lugares de la isla, el estilo de la pintura cretense al fresco durante la dominación veneciana siguió siendo claramente bizantino [figs. 5 y 6].



Fig. 7
Mapa de Creta con indicación de las ciudades principales



Fig. 8
Angelos Akotantos: *San Juan Bautista alado*, c. 1450.
Temple sobre tabla, 122,5 x 97 cm. Atenas, Museo de Arte Bizantino y Cristiano

Fig. 10
Nikolaos Zafuris: *Virgen de la Consolación*, finales del siglo xv. Temple sobre tabla, 57 x 45 cm. Atenas, P. Kanellopoulos Collection

Fig. 9
Iglesia del profeta Elías, Chania (Akrotiri), Kydonia, Chania, siglo xx



La segunda y definitiva caída de Constantinopla, en 1453 y esta vez ante los turcos otomanos, fue evidentemente un hecho político decisivo para el mundo mediterráneo del siglo xv. En Creta, supuso el inicio del periodo que se suele denominar posbizantino⁸. Venecia pasó a ser entonces su gran punto de referencia cultural y artístico. Durante ese periodo, el gradual traslado de la población del campo a las principales ciudades del litoral septentrional [fig. 7], unido a la saturación del mercado en esa zona debido a su muy elevado número de iglesias, afectó a la producción de pintura al fresco, que experimentó un acusado y rápido declive. Al mismo tiempo, en la última parte del siglo xv se producía un fuerte auge del que sería el medio artístico por excelencia de Creta: el icono.

Empezaron a introducirse así en el arte posbizantino nuevos tipos iconográficos, que no obstante podemos dividir en dos grupos bien diferenciados. Por un lado, los que estaban estrictamente destinados al austero contexto de las iglesias ortodoxas griegas; es el caso por ejemplo del *San Juan Bautista alado* [fig. 8], tipo que se creó originalmente para decorar el *templon* o iconostasio de las iglesias ortodoxas (que aún subsiste en la liturgia bizantina [fig. 9]) pero que no llegó a entrar nunca en la iconografía occidental⁹. Por otro lado, aparecieron algunos tipos híbridos, como la *Virgen de la Consolación* [fig. 10], que combinaban elementos de ambas tradiciones y que por ello resultaban atractivos tanto para la mixta clientela de la isla como para el mercado exterior¹⁰.

No es nuestra intención afirmar, pues sería erróneo, que la Creta posbizantina era una especie de paraíso terrenal en el que sus habitantes habían descubierto la clave de una coexistencia pacífica. Una de las cosas que permanecieron inamovibles en la Creta veneciana aun después de 1453 fue por ejemplo que colonizadores y nativos se acusaban mutuamente de herejía. Es del todo probable que, para la población autóctona que seguía fiel a la ortodoxia religiosa griega, sus gobernantes católico-romanos estaban destinados a sufrir las llamas del infierno, en compañía de otros grandes herejes que, como Arrio, habían traicionado a Cristo y a su Iglesia. La división religiosa siguió siendo, así pues, un abismo imposible de salvar¹¹.

Hay que señalar que el caso de Strelitzas demuestra que, pese al abrumador predominio de la producción de iconos en la Creta posbizantina, la pintura monumental seguía formando parte de la formación de los artistas. De hecho, esa tradición se mantuvo hasta bien entrado el siglo xvii: los frescos del monasterio de Dimitsana, en el Peloponeso, se atribuyen al cretense Viktor, que trabajó en esa centuria [fig. 12]¹⁶. Hasta el momento no tenemos noticia alguna de que el Greco se formara en la pintura al fresco o se interesara por ella. No obstante, y habida cuenta de lo que sabemos de los artistas posbizantinos, no sería una sorpresa que algún día se descubriera que también había utilizado este medio.

El Greco cretense

La educación y formación del Greco como joven aprendiz en el foco cultural que era Candía en el siglo xvi han sido estudiadas amplia y profundamente por Nikolaos Panagiotates en *El Greco. The Cretan Years*, obra que se tradujo al inglés en 2009¹⁷. En varias ocasiones se ha propuesto la hipótesis de que el Greco pudo haber conocido a algunos destacados representantes del arte cretense, como el ya citado Theophanes Strelitzas o incluso Michael Damaskenos¹⁸. Lo que sí sabemos con seguridad es que estuvo en contacto con Georgios Klontzas, pintor de iconos y miniaturista que era contemporáneo suyo¹⁹. Klontzas fue uno de los expertos que tasaron su *Pasión de Cristo*, por la que en 1566 había obtenido de las autoridades venecianas el derecho a vender mediante subasta²⁰. (La fig. 13 muestra la obra que para Nano Chatzidakis fue objeto de este contrato, pero esta atribución sigue siendo muy discutida; pronunciarnos al respecto es algo que va más allá del alcance y los objetivos de esta ponencia²¹.) Se ha apuntado la posibilidad de que con esa subasta el Greco pretendía reunir dinero para trasladarse a Venecia²². No obstante, si Klontzas también fue o no maestro de nuestro pintor es algo que sigue perteneciendo al ámbito de la conjetura mientras no se descubran datos más sólidos²³.

La firma del Greco en la *Dormición de la Virgen* y en *San Lucas pintando a la Virgen* [fig. 14] no deja dudas sobre que en Creta el artista se formó en la pintura bizantina sobre tabla. En la segunda de estas obras, el icono que está pintando san Lucas, una Virgen Hodegetria —“La que muestra el camino”—, es un excelente ejemplo de esta representación mariana, la más popular en el arte bizantino [fig. 15]²⁴.

El Greco en Venecia: una opción profesional

La decisión del Greco de trasladarse a Venecia no era infrecuente entre los cretenses del siglo xvi. En 1498 se autorizó a los griegos que vivían allí a crear una hermandad²⁵. En el periodo posbizantino, Venecia adoptó en cierto modo el papel de sucesora de la cultura bizantina, y la existencia de la hermandad era otro atractivo más para los griegos que vivían en los territorios dominados por la Serenísima. El Greco no fue el primero ni el último que fue a Venecia en busca de oportunidades profesionales. Documentos publicados indican que en la Candía del siglo xvi vivían y trabajaban más de 125 artistas, cuando la ciudad tenía unos 15.000 habitantes²⁶. Con un artista más o menos por cada 120 habitantes, el ejercicio de la profesión debía ser muy competitivo en la isla, y aunque en Venecia lo fuera igualmente, si no más, esa alternativa era más amplia, interesante y ambiciosa.

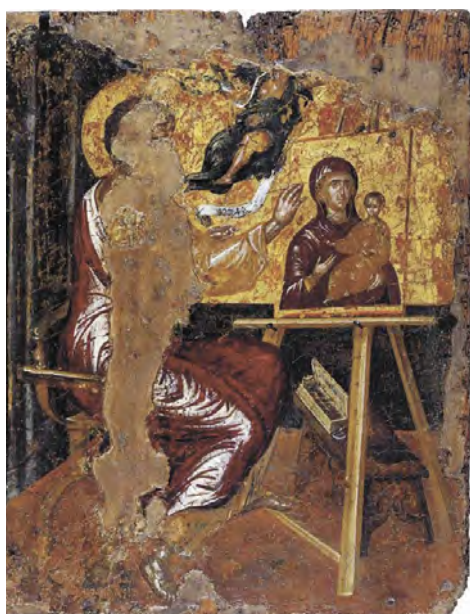


Fig. 12
Viktor: frescos e iconos en temple
del monasterio de Dimitsana,
en el Peloponeso, 1663

Fig. 14
El Greco: *San Lucas pintando a la
Virgen*, 1563-1566. Temple sobre tabla,
41,5 x 32,2 cm. Atenas, Benaki Museum,
inv. 11296

Fig. 15
Virgen Hodegetria atribuida a Giorgios
Kallergis, siglo XIV. Temple sobre tabla,
115 x 85 cm. Veria, Museo Bizantino

Fig. 13
El Greco (?): *La Pasión de Cristo*, 1566.
Temple sobre tabla, 33,5 x 26,5 cm.
Atenas, Benaki Museum, Velimezis
Collection



Fig. 16
Ioannis Permeniatas: *Cristo salvador*, primer cuarto del siglo xvi.
Kastoria, Museo Bizantino



Fig. 17
Ioannis Permeniatas: *Virgen entronizada con el Niño, san Juan Bautista y san Agustín*, primeras décadas del siglo xvi.
126 x 116 cm. Venecia, Museo Correr

Es interesante comparar el rumbo profesional que tomó el Greco con el de otros dos artistas cretenses que eran más o menos coetáneos suyos y que también marcharon a Venecia: uno es Ioannis Permeniatas, quien una vez allí se quedó en la ciudad; el otro es Michael Damaskenos, uno de los más aclamados pintores de iconos de la segunda mitad del siglo xvi, quien optó por regresar a su isla natal.

Ioannis Permeniatas es el mayor de los tres, por más de una generación de diferencia²⁷. Las fuentes confirman que ya se encontraba en Venecia en 1523²⁸. Como se puede comprobar en las obras suyas que se conservan, se formó sin duda en la pintura de iconos bizantina [fig. 16]²⁹. Por otro lado, su *Virgen entronizada con el Niño, san Juan Bautista y san Agustín* [fig. 17] es un retablo que probablemente realizó para la Scuola dei Botteri de Venecia, la hermandad de los barrileros, donde estuvo hasta 1840. Es posible que la presencia de san Agustín se explique por ser el patrón de los cervecedores, de modo que debía de ser uno de los santos protectores de la hermandad³⁰. Según una tradición, el retablo se llevó de Candía a Venecia; en otras palabras, que no se pintó in situ³¹. No hay ningún dato que apoye directamente esa tradición, pero sí precedentes de otros encargos a distancia. Por ejemplo, en 1492 Giovanni Nani, que era el representante veneciano en Nauplia, localidad del Peloponeso, le encargó a Nikolaos Zafouris, uno de los más prestigiosos pintores cretenses de iconos al estilo posbizantino de finales del siglo xv, un retablo bastante grande (hoy perdido) que exigió la colaboración de otro pintor, Georgios Vlastos, y de un escultor, Nikolaos Barbarigo: por esas fechas, los tres vivían y trabajaban en Candía³².

El otro caso comparable es el de Michael Damaskenos (1535-1592/1593), que era un poco mayor que el Greco y que gozaba de gran estima entre los especialistas en iconos bizantinos³³. La hermandad griega de Venecia compartía claramente esa apreciación, pues le invitó a decorar San Giorgio dei Greci. En 1514, el dux concedió a los griegos el



Fig. 18
Michael
Damaskenos:
*Virgen del
Rosario*, 1572.
Altar mayor
de la capilla del
Santo Rosario,
iglesia de San
Benedetto,
Conversano,
Puglia



Fig. 19
Comparación entre *La Dormición de la Virgen*
y *La Visitación del Greco*

derecho a adquirir un solar en el que erigir una iglesia. La construcción se inició en 1536 y concluyó en 1577; el templo, que sigue formando parte del tejido arquitectónico de la ciudad, se dedicó a san Jorge, santo patrón de los soldados griegos, quienes en este caso contribuyeron a la obtención del permiso con su presencia en la guerra contra los turcos otomanos³⁴.

Damaskenos decoró la iglesia de los griegos en Venecia entre 1574 y 1582³⁵. Fue para él un encargo de prestigio, y al mismo tiempo la comunidad griega se prestigiaba también al traer a la ciudad, como autor principal de la ornamentación de su templo, a un pintor célebre. Así, la fama y el estatus de uno reforzaban la fama y el estatus de la otra, en un mutuo intercambio de reputación.

La obra de Damaskenos confirma además el bilingüismo y la capacidad de los pintores cretenses para pintar tanto a la manera griega como a la manera occidental. Una vez en Italia, se le encargó que pintara una *Virgen del Rosario* para una iglesia católica, San Benedetto, en Conversano (Puglia), fechada en 1572 [fig. 18]³⁶.

Por lo que sabemos, Ioannis Permeniatís se quedó en Venecia, pese a lo cual su obra es estudiada sobre todo por los especialistas en el periodo posbizantino y su producción artística. Michael Damaskenos regresó a Creta, donde vivió hasta su muerte tras declinar otra invitación de la hermandad griega para que volviera a Venecia³⁷. Su calidad le situó entre los principales pintores cretenses de iconos, y sin duda dejó huella en la producción artística de la segunda mitad del siglo XVI. Su destreza para expresar la manera bizantina *pura* y su receptividad a las influencias occidentales ponen de manifiesto los frutos de la formación en el lenguaje y el estilo posbizantinos en la Creta de la época.

En la distinta evolución profesional de estos dos compatriotas del Greco vemos con toda claridad las dos opciones que también se le abrían a él:

- si se hubiera quedado en Venecia habría terminado trabajando bajo la larga sombra de Tiziano y Tintoretto —competencia que no habría sido precisamente atractiva para ningún pintor joven y ambicioso—. No es casual que los dos principales ejes sobre los que se articula el estudio de su obra sean sus orígenes cretenses y su periodo español³⁸;
- si hubiera regresado a Creta habría acabado siendo uno más de los pintores (bilingües) de iconos posbizantinos —probablemente uno de los mejores y más afamados, pero no una figura crucial en la historia de la pintura europea occidental—.

De ahí que optara por una tercera vía, la que le llevaba a un país y una ciudad que adoptó como suyos y en los que se quedó para siempre, sin volver a ver nunca su isla natal. ¿Qué relación guardan su origen y su formación en Creta con el camino que le llevó desde su bizantina *Dormición de la Virgen*, pintada en los principios de su carrera, hasta la *Visitación* que realizó poco antes de su muerte [fig. 19]? ¿Qué méritos hay que conceder, si es que alguno, a sus orígenes culturales? Es dudoso, por no decir imposible, que, si no contara con pruebas como la firma, documentos, etc., ningún estudioso con la cabeza sobre los hombros hubiera sospechado que existía una vinculación entre esas dos obras, ni se hubiera propuesto atribuirles a la misma mano conforme al anticuado método de la correcta comparación estilística. La primera nos presenta un austero asunto religioso, reconocible como tal con independencia de su contexto, con pocos detalles innovadores como era la norma en la cultura visual bizantina, en la que los cambios se producían con lentitud y mediante sutiles mecanismos³⁹. No podemos decir lo mismo, en cambio, de

la segunda: si la sacamos de su contexto, pocos motivos habría para reconocer en ella una historia religiosa. El asunto se limita a dos figuras, una frente a otra, sin ninguna indicación de su naturaleza sagrada. ¿Son reales? ¿O son apariciones en un sueño? ¿Son dos vecinas, una de las cuales llama a la puerta de la otra para pedirle un poco de leche a primera hora de la mañana? Ante esta *Visitación*, están claras las razones por las que la obra del Greco despertó la admiración de los artistas modernos⁴⁰.

No hay duda de que, una vez emigrado, el Greco siguió sintiéndose identificado con su origen cretense, y de que este continuó siendo importante para él. Lo incluyó en la firma en diversas obras pintadas en las décadas de 1570 y principios de la de 1580 [ΚΡΗΤ] ⁴¹. Dicho de otro modo, el marco cronológico de esas declaraciones de su origen cretense se inicia poco después de salir de Creta y termina poco después de establecerse en España. Mientras estuvo en Creta, esa afirmación de su nacionalidad ante sus compatriotas y colegas habría sido redundante. En cuanto dejó la isla y aterrizó en una ciudad en la que se conocía bien la producción artística posbizantina de Creta, es posible que tuviera interés en declarar sus raíces para que le identificaran como artista bilingüe. La popularidad de los iconos posbizantinos pudo ser otro incentivo para hacerlo, al igual que para otros pintores cretenses que también incluyeron su lugar de origen en la firma. La diferencia con el Greco radica en que, mientras sus colegas firmaban en griego o en latín en función de quién fuera su cliente, el Greco utilizaba siempre el griego. Que sepamos, nunca hizo esa distinción entre las dos lenguas, lo cual podría interpretarse como un primer intento de singularizarse entre la multitud de artistas cretenses como él, de plantearse su trabajo con una voluntad de *ser* diferente.

Una vez en España, puede que el Greco se diera cuenta de que su origen cretense probablemente no tenía el mismo peso que en Italia, donde era notable el nivel de conocimiento de la cultura griega, sobre todo de la producción artística de la Creta posbizantina. Aunque cabe pensar que la capacidad de leer sus firmas en griego era privilegio de solo una minoría, al mismo tiempo esa utilización de una lengua extranjera era una forma de destacar entre sus colegas. No somos partidarios de proyectar hacia el pasado la lógica y los hechos de nuestra época como forma de interpretar y comprender unas sociedades que vivieron unas circunstancias diferentes; no obstante, en esa situación nos encontraríamos aquí si considerásemos la posibilidad de que, a largo plazo, la firma en caracteres griegos —aunque no necesariamente su comprensión— hubiera sido en realidad el objetivo del pintor, lo que hoy llamaríamos su *marca registrada* o su *logotipo*. Pondremos un ejemplo literal: la marca Nike es hoy claramente reconocida por millones de personas de todo el mundo sin que necesiten más información sobre el significado de esa palabra.

Tampoco cabe duda alguna de que la fama que hoy tiene el Greco y el lugar que ocupa en el escenario histórico-artístico internacional se deben a lo que pintó en España. No se deben al reducido pero selecto número de obras que se conservan de su periodo cretense, ni tampoco a su producción italiana —aunque ese periodo intermedio es el que menos se ha estudiado⁴²—. Aunque sería imposible de demostrar, podemos suponer con seguridad que si se hubiera quedado en Creta o en Venecia no estaríamos hoy reunidos aquí⁴³ para celebrar sus méritos artísticos, basados en el desarrollo ulterior de una forma de expresión que fue admirada entre otros por el cineasta Serguéi Mijáilovich Eisenstein o los pintores modernos Pablo Picasso y Jackson Pollock⁴⁴. Sin embargo, para identificarse en sus obras utilizó sus orígenes cretenses (inicialmente) en combinación con el alfabeto griego.

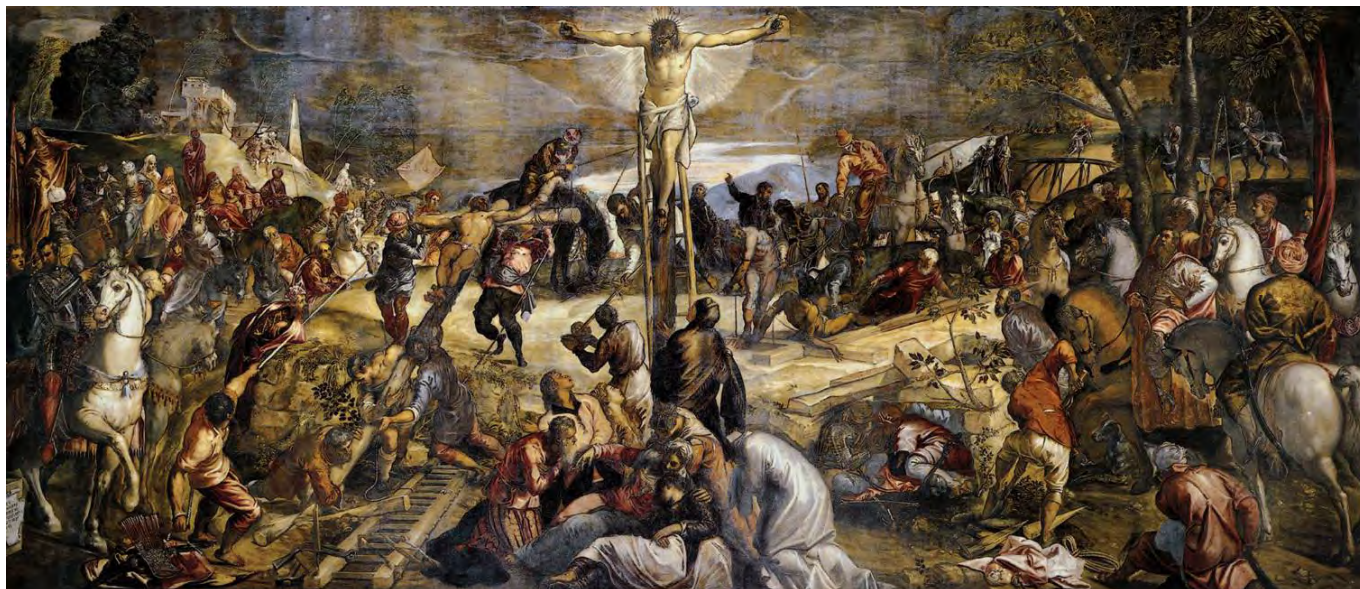


Fig. 20
Tintoretto: *La Crucifixión*, 1565. Óleo sobre lienzo,
536 x 1224 cm. Venecia, Scuola Grande di San Rocco

Como sin duda todos ustedes saben, el *look* y el estilo, ambos característicos, que el Greco desarrolló y perfeccionó en España han sido objeto de largos debates. Muchas cosas se han propuesto para explicarlos, incluido un problema de la vista (astigmatismo)⁴⁵. Que yo sepa, ya nadie toma en serio esta última hipótesis, aunque para ser justos hay que reconocer que no es posible demostrar su certeza ni lo contrario. Lo que sí podemos hacer, en cambio, es examinar todas las circunstancias para determinar si ese *look* de sus cuadros era una elección personal y deliberada o producto, por el contrario, de una discapacidad física.

En uno de los comentarios que hizo en los márgenes de su ejemplar de las *Vidas* de Vasari, el Greco escribió que, si el biógrafo italiano supiera verdaderamente lo que era la “manera griega”, la trataría de otra forma y no la compararía con el estilo de Giotto, que era “cosa simple” frente a las dificultades que aquella entrañaba. Esta afirmación es muy importante en un artista que, a diferencia de Vasari, conocía profundamente tanto el arte bizantino como el renacentista; un artista que, en ese mismo ejemplar del Vasari, en la biografía de Tintoretto, escribía que la *Crucifixión* que este había pintado en la Scuola Grande di San Rocco, terminada en 1565, era “la mejor pintura que hay hoy en el mundo” [fig. 20]⁴⁶. Dicho de otro modo, la actitud del Greco hacia su primera formación no fue de devoción cultural, sino de respeto de especialista. Sabía muy bien que, mirado con detenimiento, el arte bizantino, aparentemente plano, encerraba emoción y movimiento en sumo grado. A partir de esta consideración, ¿podríamos ver las firmas griegas/cretenses de nuestro pintor como una manifestación de ese respeto y como una indicación de que una de las fuentes en que se inspiró su obra fue el arte cretense, tanto el de la época de los Paleólogos como el del periodo posbizantino?

Como ya hemos señalado, Constantinopla seguía siendo el principal punto de referencia de los artistas cretenses cuando la ciudad cayó ante los turcos otomanos en 1453. Está bien documentado el intercambio cultural que se produjo entre la capital y Creta. Sabemos que pintores de Constantinopla se trasladaron a la isla para trabajar en encargos de la Iglesia en la capital, Candía, y sus alrededores⁴⁷. Al mismo tiempo, pintores cretenses iban a Constantinopla. Gracias a su testamento de 1436, traducido y bien publicado, sabemos que el pintor Angelos Akotantos tenía intención de hacer ese viaje —fueron los riesgos del trayecto lo que le llevó a hacer testamento—⁴⁸. Si bien enraizado en las tradiciones bizantinas,



Fig. 21
Theodore Metochites ofreciendo a Cristo una maqueta de la iglesia de la que fue patrocinador, 1321. Mosaico de la capilla lateral funeraria del monasterio de Cora, Estambul

Fig. 22
Anastasis, 1321. Fresco de la capilla lateral funeraria del monasterio de Cora, Estambul

Fig. 23
Comparación entre el detalle de Cristo en el fresco de la *Anastasis*, 1321, del monasterio de Cora, Estambul, y el *San Pedro* del Greco, c. 1610, del Monasterio de San Lorenzo del Escorial

Akotantos había empezado no obstante a introducir las novedades que acabarían definiendo el estilo posbizantino en la siguiente generación (por ejemplo, se le atribuye la invención del ya mencionado tipo iconográfico del san Juan Bautista alado [véase fig. 8]). Es indudable que, cuando llegó a Constantinopla, en algún momento posterior a 1436, Akotantos visitó sus asombrosos monumentos, que ejemplificaban el estilo de la dinastía de los Paleólogos, canto de cisne del arte bizantino⁴⁹.

El epitome del estilo de los Paleólogos, que visto desde hoy se ha considerado como una de las fases *renacentistas* de la cultura bizantina, lo podemos encontrar en una capilla lateral funeraria (*parekklesion*) del monasterio de Cora (Estambul), decorada con mosaicos y frescos, que fue patrocinada por Theodore Metochites —por entonces el gran *logothetes*, una especie de primer ministro— [fig. 21] y se terminó en la Navidad de 1321 [fig. 22]⁵⁰.

En la figura 23 se hace una comparación visual entre un detalle de la decoración al fresco del monasterio de Cora y un ejemplo de la producción tardía del Greco. Al observar la relación que hay entre ellos resulta muy reveladora la descripción que hace Lyn Rodley del estilo de los Paleólogos como posible fuente de inspiración para nuestro pintor: “Un estilo singular [...] que presenta figuras *amaneradas* de proporciones no naturalistas (hay típicamente una gran distancia entre la cintura y la rodilla, y una distancia exageradamente corta entre la rodilla y el pie; además, las figuras son estrechas de hombros y pies, ensanchándose en la cintura y las caderas). Aunque hay variedad y movilidad en sus posturas y expresiones, no responden tanto a un naturalismo cuanto a una dinámica de la representación pictórica”⁵¹.

Por cierto, no estoy sugiriendo aquí que el Greco visitara Constantinopla y conociera directamente la espectacular decoración de Cora. A diferencia del caso de Akotantos, no tenemos testimonio alguno de que así fuera. Además, no habría habido razón alguna para que un artista grecoparlante visitara una ciudad que, como capital del Imperio Otomano, había dejado de ser el crisol de la evolución del arte bizantino. Por otro lado, y en particular, el monasterio de Cora se había convertido en mezquita en el siglo xvi.

Fig. 24

Camino del Calvario y Ascensión a la Cruz, después de 1375, pared norte de la iglesia del Salvador, Potamies, Pediada, Heraclión



Fig. 25

Manuel y Ioannis Phokas: *La Dormición de la Virgen*, 1445, pared oeste de la iglesia de los santos Constantino y Elena de Avdou, Pediada, Heraclión



Por consiguiente, podemos suponer casi con certeza que el Greco no conoció lo que hoy se considera la mejor versión del arte de los Paleólogos, aunque sí que pudo ver excelentes muestras de ese estilo en su isla natal. Hay buenos ejemplos de ese estilo en la iglesia del Salvador de Potamies, fechada después de 1375 [fig. 24], y también en la de los santos Constantino y Elena de Avdou, fechada según una inscripción en 1445 [fig. 25]. Ambos templos están relativamente cerca de Heraclión (Potamies a unos 37 km y Avdou a unos 39). Una vez más, no tenemos pruebas documentales de que el Greco visitara poblaciones rurales para conocer la decoración de sus iglesias, pero la hipótesis de que podría haberlo hecho es razonable. Además, no hemos de olvidar que aunque hoy, debido al desarrollo urbanístico, se ha perdido casi por completo el tejido constructivo original de la Candía veneciana, en la época del Greco había numerosas iglesias ortodoxas en la capital y en sus alrededores, bastantes de las cuales estaban probablemente decoradas en el estilo de la dinastía de los Paleólogos.

El papel de la formación bizantina del Greco en su evolución artística

Es probable que de no haber sabido que el Greco se formó inicialmente como pintor de iconos no se hubieran hecho comparaciones, al menos en serio, entre el arte bizantino y sus obras tardías. Pero aun en ese caso, ello no significaría que no exista una estrecha relación entre la tradición bizantina y su arte, aunque esa relación esté cuidadosamente transformada y visualmente servida dentro de un todo que llama la atención y seduce a la imaginación.

Con los datos que tenemos, es imposible despreciar la influencia de la iconografía bizantina en algunas de sus obras más conocidas. Se ha



Fig. 26
Pintor Ioannis: a la izquierda, *El rey David* (primero por arriba), y a la derecha, *El rey Salomón* (primero por arriba), c. 1327-1328, paredes sur y norte, respectivamente, del arco fajón este de la iglesia del Arcángel Miguel, Kavalariana, Selino, Chania

señalado, por ejemplo, que el Prendimiento bizantino fue posiblemente una fuente de inspiración para *El Expolio*⁵². Otro caso de detalles similares son el personaje que se inclina para dar los últimos toques a la cruz en *El Expolio* y el incidente en el que Pedro le corta la oreja a Malco, incluido en muchas representaciones bizantinas del Prendimiento (Mateo 26, 51; Marcos 14, 47; Lucas 22, 50; Juan 18, 10; solamente en este último se mencionan los nombres de los dos personajes). Hay que señalar no obstante que son numerosas las obras occidentales que contienen figuras inclinadas, entre ellas nada menos que una de las favoritas del Greco, la *Crucifixión* de Tintoretto (véase fig. 20). Otro ejemplo notable es la influencia de la *Dormición de la Virgen* bizantina en el *Entierro del señor de Orgaz*. Quizás podríamos añadir a esa lista las estatuas de los reyes David y Salomón que flanquean el altar mayor de la toledana capilla de San José, en el que figura el santo con el Niño Jesús⁵³. La presencia de estos dos destacados personajes del Antiguo Testamento no es un elemento iconográfico habitual en España⁵⁴. En la decoración de las iglesias cretenses, en cambio, padre (David) e hijo (Salomón) suelen aparecer decorando los arcos fajones, uno frente a otro a ambos lados de la nave [fig. 26]. Se ha sugerido que su papel es afirmar la realidad histórica de la ascendencia humana de Cristo, concretamente el linaje de David⁵⁵. De ahí que pueda apuntarse la posibilidad de que en la capilla de San José el Greco reinterpretara visualmente una iconografía frecuente en la decoración monumental bizantina, que él conocía bien. Habida cuenta de que el Cristo Niño está representado junto con su padre *adoptivo*, san José, es plausible que se trate de recordar sutilmente su ascendencia real⁵⁶.

La formación que recibió en el arte bizantino le enseñó a manipular el espacio de modo que no se identifique el lugar que rodea a las figuras. La esencia del icono bizantino es que funcione como una ventana al mundo celestial de las alturas, en el que residen las personas sagradas. En el arte bizantino no se representa el entorno espacial, la perspectiva, los escorzos, en suma, el mundo material que es el nuestro. Con ello se pretendía reproducir un ámbito en el que no tienen vigencia las leyes de la naturaleza, como la gravedad, las sombras y otros fenómenos similares, es decir, un ámbito inmaterial. A los artistas se les enseñaba no a imitar directamente la naturaleza, sino a copiar fielmente las imágenes prototípicas, los originales. Se pensaba que esta práctica era una red de seguridad contra la idolatría: la fiel reproducción del prototipo garantizaba que la imagen participaba del carácter divino de la figura sagrada o el hecho sagrado, y por tanto era a ellos a quienes se dirigía el culto, no al soporte material en que se los representaba⁵⁷.

Veamos por ejemplo el tipo más popular de icono bizantino y posbizantino, el de la Virgen con el Niño [véase fig. 10]:

- El fondo dorado no distrae al espectador del asunto que se representa; por el contrario, el entorno desaparece, y es irrelevante dónde esté situada la Virgen con el Niño —podría estar en cualquier sitio y en todos, como de hecho lo está.
- El soporte —o más bien la ausencia de él— que el brazo de la Virgen ofrece al Niño subraya la inmaterialidad de este. Cristo es más espíritu que carne, y esta es una de las convenciones que inventó el arte bizantino para transmitírselo a los fieles. Desde una óptica occidental, como la que adopta Vasari en el siglo XVI, es tentador atribuir este hecho a la falta de destreza técnica, a la incapacidad para producir una imagen *naturalista* de la Virgen sujetando al Niño. Sin embargo, las (literalmente) miles de piezas que reproducen con exactitud la



Fig. 27
El Greco: *Antonio de Covarrubias*, c. 1600. Óleo sobre lienzo, 67,5 x 57,5 cm. París, Musée du Louvre

- misma posición nos llevan a preguntarnos: si no era intencionado, ¿es que no hubo ni siquiera un buen artista bizantino capaz de pintarla correctamente?
- Por su característico y deliberado distanciamiento, la Virgen bizantina no entabla una relación con el espectador, sino que más bien le arrastra hacia su mundo. Cabría afirmar que el Greco aplicó ese mismo procedimiento a algunos de sus retratos. Al pintar a Antonio de Covarrubias, por ejemplo [fig. 27], es posible que quisiera dotar en cierto modo a su modelo de esa cualidad no terrenal que tienen los iconos bizantinos de la Virgen. Esta comparación puede adquirir otra dimensión más si tenemos en cuenta que Covarrubias era una de las figuras intelectuales más destacadas de Toledo, por lo que tal vez el pintor utilizó ese mismo *distanciamiento* para expresar su dedicación no al mundo material, sino al del pensamiento⁵⁸.
 - Ya me he referido a la posible influencia del estilo de la dinastía de los Paleólogos en la construcción de sus figuras. Con sus cuerpos desproporcionados y alargados, rematados con una cabeza pequeña, el arte de los Paleólogos pudo ser un foco de inspiración a la hora de transformar la figura humana. Cabría sostener, igualmente, que el Greco profundizó en la falta de interés del arte bizantino por la representación anatómica correcta.
 - La forma de pintar los pliegues de los paños es otro de los aspectos del estilo del Greco que han suscitado la atención de los estudiosos. Tiende a envolver a sus figuras en lo que parecen delgadas piezas de metal plegado. Podemos ver en ello un reflejo de los afilados pliegues de los iconos posbizantinos [fig. 28]. Esta singularidad del Greco la vemos ya en el ángel de *San Lucas pintando a la Virgen* [fig. 29]⁵⁹, con esos paños rígidos y como metálicos que tanto tienen que ver con el del arte bizantino tardío y posbizantino y que se someterían a una radical manipulación en su obra posterior.



Fig. 28
Angelos Akotantos: *San Nicolás* (detalle), 2º cuarto del siglo xv. Corfú, colección privada

Fig. 29
Detalle del ángel de *San Lucas pintando a la Virgen con el Niño* del Greco

A mi juicio, es indudable que el Greco *es* un pintor cretense, incluso en un sentido que va más allá de su origen geográfico, lingüístico y étnico. Una vez que se encontró fuera de su isla natal, pero en un entorno en el que ser cretense significaba algo, se declaró como tal durante más o menos una década, según vemos en sus firmas. Cuando después volvió a emigrar, parece que su origen perdió peso, aunque es posible que al desarrollar su estilo, tan personal y característico, utilizara algunos aspectos de su formación primera. Habiéndose educado en el bilingüismo artístico de Creta, estaba preparado para seguir transformando los lenguajes pictóricos que había aprendido. Los comentarios que hizo en los márgenes de su edición de las *Vidas* de Vasari demuestran que respetaba profundamente el arte bizantino y que, a diferencia del biógrafo italiano, no lo veía como las cenizas de las que tenía que surgir el arte renacentista. Entendió que albergaba un potencial de cambio y transformación, y se sirvió de su formación para crear un nuevo lenguaje visual que diera satisfacción a las necesidades artísticas y espirituales de una clientela muy alejada, geográfica y culturalmente, de su isla natal. La ambición profesional le hizo salir de Creta, pero Creta nunca salió de él.

- 1 Deseo expresar mi agradecimiento al profesor Fernando Marías por su invitación y por darme la oportunidad de presentar mi ponencia en este simposio; al profesor Nicos Hadjinicolaou por introducirme en el artista y por su rico magisterio, y a las organizadoras, Ana Moreno y, en particular, Leticia de Cos, por sus consejos y su amable apoyo.
- 2 Véase en Lymberopoulou 2006, pp. 4-10, un resumen de las circunstancias históricas que vivió la isla durante el periodo de dominación veneciana (con bibliografía anterior).
- 3 *Ibid.*
- 4 Lymberopoulou 2013, pp. 63-70, 79-81, 90-91 (con bibliografía anterior).
- 5 Lymberopoulou 2010a.
- 6 Lymberopoulou 2013, p. 62.
- 7 Lymberopoulou 2007b.
- 8 Lymberopoulou 2010b, p. 351.
- 9 Lymberopoulou 2003b; Lymberopoulou 2007c, pp. 195-196.
- 10 Lymberopoulou 2003a; Lymberopoulou 2007c, p. 208.
- 11 Lymberopoulou 2013, pp. 63-64, 81-83.
- 12 Georgopoulou 2001, pp. 10-11.
- 13 Lymberopoulou 2007a, p. 188.
- 14 *Ibid.*, pp. 188-192; Richardson, Woods y Franklin 2007, pp. 371-373 (3-5-3).
- 15 Chatzidakis 1969-1970; Chatzidakis 1986; Chatzidakis y Drakopoulou 1997, pp. 381-397.
- 16 Sobre Viktor véase Chatzidakis 1987, pp. 192-201.
- 17 Panagiotakes 2009.
- 18 Chatzidakis 1969-1970, pp. 341-342; Panagiotakes 2009, p. 93. Sobre Damaskenos véanse sobre todo Constantoudaki-Kitromilides 1988 y Constantoudaki-Kitromilides 2000, pp. 443-445.
- 19 Sobre Klontzas véase Chatzidakis y Drakopoulou 1997, pp. 83-96.
- 20 Constantoudaki 1975, pp. 296-300.
- 21 Chatzidakis 1997, pp. 184-227.
- 22 Constantoudaki 1975, p. 300.
- 23 Panagiotakes 2009, p. 93, considera improbable que lo fuera, pues ambos pintores tenían más o menos la misma edad. No obstante, el año de nacimiento de Klontzas también es objeto de controversia: algunos autores lo sitúan hacia 1540, y otros hacia 1530: Chatzidakis y Drakopoulou 1997, p. 84 y n. 2.
- 24 Nos parece oportuno referirnos aquí al debate que ha generado el profesor Marías con sus incisivas preguntas sobre la figura que corona al santo en *San Lucas pintando a la Virgen* [fig. 16]. El primer punto en discusión es si se trata de un ángel o de una personificación de la Victoria. Hay personificaciones en la iconografía bizantina; una de las más frecuentes es la del río Jordán, al que se representa como un dios fluvial grecorromano en la escena del Bautismo de Cristo: Lymberopoulou 2006, pp. 57-58. La segunda cuestión es la desnudez de la figura. El público bizantino aceptaba algunas formas de desnudo. Por ejemplo, Cristo puede estar desnudo, aunque asexual, en la escena del Bautismo: *ibid.*, fig. 16. Existen además representaciones de martirios de santas en las que estas llevan los pechos al descubierto. Véase también a este respecto Maguire 1999, esp. pp. 200-203. La ausencia de ropa se asocia asimismo al castigo de los pecadores en el infierno, caso que claramente es irrelevante para lo que ahora nos ocupa; véase un ejemplo revelador en Lymberopoulou 2013, lám. color IX.
- 25 Georgopoulou 2004, p. 494.
- 26 Constantoudaki 1973, pp. 297-359; Chatzidakis 1993, p. 1. Véase también Lymberopoulou 2007a, p. 192.
- 27 Chatzidakis 1993, pp. 134-147; Chatzidakis y Drakopoulou 1997, p. 289.
- 28 Chatzidakis 1993, pp. 14, 134, 136.
- 29 Chatzidakis 1993, p. 9, fig. 5; Constantoudaki-Kitromilides 2002a, p. 575, figs. 4a-4b.
- 30 Chatzidakis 1993, p. 134.
- 31 *Ibid.*
- 32 Lymberopoulou 2007c, p. 208; Richardson, Woods y Franklin 2007, pp. 231-234 (2-5-6).
- 33 Sobre Damaskenos, véase la nota 18.
- 34 <http://www.istitutoellenico.org/english/storia/index.html> (historia de la comunidad ortodoxa, consultado el 19 de julio de 2014).
- 35 Constantoudaki-Kitromilides 2000, p. 443; Lymberopoulou 2010b, pp. 364-365.
- 36 Casper 2014b, p. 14 y fig. 7.
- 37 Chatzidakis 1987, p. 241.
- 38 Casper 2014a, que se centra en el periodo italiano del pintor, subraya ese vacío que existe en el análisis de su producción.
- 39 Papaioannou 2013, p. 20.
- 40 Lymberopoulou 2012, pp. 283-284.
- 41 Son ejemplos indicativos Davies 2003a, pp. 84 (n. 5), 88 (n. 6), 89 (n. 7), 122 (n. 21), 126 (n. 22), 128 (n. 23), 262 (n. 70); Marías 2014a, pp. 30 (fig. 13), 33 (fig. 14).
- 42 Véase al respecto el reciente Casper 2014a.
- 43 Esta ponencia se presentó el miércoles 21 de mayo de 2014 dentro del Simposio Internacional celebrado en el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, y en Toledo los días 21-24 de mayo de 2014 en el marco de la conmemoración del IV centenario de la muerte del Greco en Toledo (7 de abril de 1614).
- 44 Bray 2004, p. 42; Lymberopoulou 2012, p. 284. Sobre una visión general del Greco y la modernidad, véase Scholz-Hänsel y Wismer 2012.
- 45 Lymberopoulou 2012, p. 312.
- 46 Lymberopoulou 2012, p. 287, n. 19.
- 47 Lymberopoulou 2006, p. 185 y n. 136.
- 48 Richardson, Woods y Franklin 2007, pp. 224-228 (2-5-1).
- 49 Sobre Akotantos véanse Lymberopoulou 2007c, Vassilaki 2009 y Vassilaki 2010.
- 50 Hay una amplia bibliografía sobre los mosaicos y los frescos del monasterio de Cora; las obras clásicas siguen siendo Underwood 1966 y Underwood 1975.
- 51 Rodley 2013, p. 22.
- 52 Hadjinicolaou 1990a, pp. 263-266.
- 53 Marías 2014a, pp. 276-281.
- 54 Sobre las figuras del Antiguo Testamento, véase Berg Sobré 1989, p. 202, al analizar retablos pintados anteriores, sugiere que raras veces aparecían en las escenas narrativas. Poseen siempre un componente de prefiguración, y en particular los profetas actúan como figuras didácticas.
- 55 Kartsonis 1986, pp. 186-203.
- 56 Teniendo en cuenta que Berg Sobré (véase la nota 54) estudia un periodo anterior, ello no anula la posibilidad de que la decisión del Greco de incluir aquí concretamente a estos dos reyes-profetas del Antiguo Testamento sea un reflejo de prácticas iconográficas bizantinas.
- 57 El tema de los iconos en la Iglesia ortodoxa (bizantina) y la bibliografía al respecto son de enormes proporciones. Véase un rápido panorama en Lymberopoulou 2007a, pp. 173-179; Mango 2008.
- 58 Davies 2003a, p. 276.
- 59 El profesor Marías se inclina por que no es un ángel, sino una Victoria alada. Pero la identificación en un sentido u otro no afecta en modo alguno al análisis estilístico de la construcción de los pliegues y su evolución en el arte del Greco. Con respecto a los problemas de la desnudez en el arte bizantino, véase la nota 24.

Entre la convención y la invención: los retratos italianos del Greco

Jeongho Park

Ayudante de investigación, Blanton Museum of Art, Austin (Texas)

En los márgenes de su ejemplar de las *Vidas* de Vasari, el Greco escribió que Miguel Ángel “no sabía pintar” retratos, “ni hacer cabellos, ni cosa que imitara carnes”, pues estaba “falto e impedido de semejantes delicadezas”¹. Esta atrevida afirmación, que ponía en duda la capacidad del “divino” para la pintura, resulta en cierto modo lógica si pensamos en su antagonismo con la pintura florentina y, especialmente, en su rivalidad con el Buonarroti. Es bien sabido que en 1611 le dijo a Francisco Pacheco “que era un buen hombre y que no supo pintar”². Llama la atención en estas opiniones la importancia que concedía al retrato, cuyas “delicadezas” solo era posible conseguir mediante un consumado dominio del color. Se deduce también de sus palabras, y ello es aún más revelador, el orgullo que sentía por su gran destreza como retratista. Ciertamente, el retrato es un género por el que el cretense fue muy elogiado tanto en vida como después. Destacados autores españoles, como Alonso de Villegas, Francisco de Pisa, Hortensio Félix Paravicino y Luis de Góngora, alabaron su fidelidad al modelo, y se cuenta que Velázquez se inspiró en sus retratos que tenía en el taller del Alcázar³.

Es probable que ese virtuosismo para el retrato no parezca lógico en un pintor que procedía de la tradición de los iconos bizantinos. Sorprendentemente, parece que ya destacaba en esa especialidad cuando llegó a Roma en 1570, tras pasar solo tres años en Venecia. En la carta de recomendación que le envía ese año al cardenal Alejandro Farnesio, Giulio Clovio cuenta que tiene un maravilloso autorretrato que ha provocado el asombro de los pintores de la Ciudad Eterna⁴. Los tres retratos conservados que según opinión unánime pintó durante su estancia en Italia —*Giulio Clovio* [fig. 1], *Vincenzo Anastagi* [fig. 2] y *Retrato de hombre* [fig. 3]— son buena prueba de su gran capacidad para conseguir el verismo mediante una pincelada muy pictorista.

Esa fiel figuración del aspecto del modelo y la invención artística que hay tras ella ponen de manifiesto en estas tres obras que el Greco se interesó de manera especial por el arte del retrato. ¿A qué pudo deberse ese entusiasmo por un género tan conservador? Es posible que a dos razones: por un lado, el deseo de conseguir mecenas y alcanzar por ese medio una condición social más elevada, y por otro el interés en experimentar



Fig. 1
El Greco: *Giulio Clovio*,
c. 1571. Nápoles, Museo
di Capodimonte

Fig. 3
El Greco: *Retrato de
hombre*, c. 1575-1576.
Copenhague, Statens
Museum for Kunst



Fig. 2
El Greco: *Vincenzo
Anastagi*, c. 1575.
Nueva York, The
Frick Collection



Fig. 4
Tiziano: *Giulio Romano*,
c. 1536. Mantua,
Collezioni Provinciali



y expresar sus ideas sobre la pintura. En este trabajo indagaremos en la importancia del retrato en el conjunto de su producción y trataremos de explicar el decisivo papel que desempeñó su estancia romana en su formación como retratista de gran ambición.

La afirmación de Giulio Clovio de que el Greco dominaba el género se ve confirmada por el retrato que le pintó probablemente cuando ambos aún vivían en el palacio Farnesio [fig. 1]. El Greco demuestra en él su notable capacidad para representar a sus modelos mediante una gran penetración psicológica y un naturalismo preciso. En el rostro del miniaturista, que denota el paso del tiempo porque ya ha pasado los setenta, se evita la adulación. El Greco no trata de ocultar las arrugas, ni la tez desigual o los ojos muy hundidos. Más bien parece que trata de subrayarlos, para transcribir el aspecto de Clovio con la mayor fidelidad posible. El triángulo que forma la parte superior del torso del modelo sobre un fondo neutro y el motivo de la ventana con una vista de paisaje dan testimonio también de la deuda del Greco con maestros venecianos como Tiziano, Tintoretto y Jacopo Bassano. Más concretamente, se ha sugerido que el Greco tomó del *Giulio Romano* de Tiziano [fig. 4] algunos elementos, como la intensa iluminación del rostro y la postura, sosteniendo el libro en la mano izquierda y señalando hacia él con la derecha⁵.

Era lógico que el Greco pintara este retrato a la manera veneciana. Era el estilo en el que se había formado, pero además pensaría que sería mejor para su objetivo de introducirse en la corte romana de los Farnesio, pues había visto la colección de retratos del cardenal y comprobado su preferencia por Tiziano. Ese especial interés por los retratos puede atribuirse a la función práctica del género, a lo que tiene de propaganda visual. La colección constaba en general de retratos contemporáneos de miembros de su familia y de otros linajes poderosos, así como de diversos



Fig. 5
Taller de Tiziano: *El cardenal Alejandro Farnesio*, 1545-1546. Nápoles, Museo di Capodimonte

Fig. 6
Tiziano: *Ranuccio Farnesio*, 1542. Washington, The National Gallery of Art

Fig. 7
Tiziano, *Paulo III (descubierto)*, 1543. Nápoles, Museo di Capodimonte

papas. A diferencia de la sistemática colección de imágenes de *uomini illustri* de Paolo Giovio, la de Alessandro era el resultado del deseo de perpetuar la memoria de su familia, y reflejaba también una costumbre de la época, el intercambio de retratos entre las cortes principescas por motivos diplomáticos. El cardenal poseía también al menos cuatro retratos de sí mismo: uno de Innocenzo da Imola (1534-1535; colección privada), otro del taller de Tiziano [fig. 5]; otro de Girolamo Muziano (antes de 1560; colección privada), y otro de Scipione Pulzone (1578-1579; Galleria Nazionale di Arte Antica, Palazzo Barberini, Roma)⁶.

Entre los retratistas, el más estimado por todos los miembros de la familia Farnesio era con diferencia Tiziano. Con sus encargos al cadorino trataron de emular el ejemplo de la corte imperial de Carlos V. El primero de los retratos que se le pidieron fue el de Ranuccio Farnesio en 1542 [fig. 6], al que siguió en 1543 el de Paulo III descubierto [fig. 7]. Para que el artista pudiera pintar más retratos de su familia, el cardenal Alejandro le organizó incluso una estancia en Roma⁷. Así pues, el interés del Greco por el género debió de verse reforzado al conocer directamente los retratos de grandes hombres realizados por Tiziano que estaban en la colección Farnesio y al comprobar la importancia que allí se concedía a esta modalidad pictórica.

Aunque al Greco no se le dio la oportunidad de pintar retratos independientes para los Farnesio, intentó ganarse el favor de la familia incluyendo la efigie de uno de sus miembros en una composición religiosa, *La curación del ciego* (hacia 1572). La figura del joven que está de pie junto al borde izquierdo parece un retrato [fig. 8]⁸. Mira hacia el espectador, y está vestido a la moda de la época, con golilla⁹. El candidato más plausible es Alejandro Farnesio, futuro duque de Parma, que era sobrino del cardenal del mismo nombre. La comparación con otras efigies conocidas del joven Alejandro, como las que pintaron Girolamo Mazzola Bedoli [fig. 9] y Antonio Moro [fig. 10], permite identificarle como el futuro duque¹⁰. Además, el gorjal que lleva parece una referencia a una carrera militar, y Alejandro participó por ejemplo en la batalla de Lepanto¹¹. No conocemos la historia del cuadro antes de su aparición en los inventarios del palacio Farnesio de 1644 y 1653. Y que la figura parezca un añadido posterior puede indicar que el Greco lo regaló a un miembro de la casa Farnesio.

Ya desde su periodo juvenil en Roma, no obstante, el Greco no se limitó nunca a aplicar fórmulas trilladas. El examen atento del *Giulio Clovio* demuestra que puso en juego su capacidad de invención artística para hacer una declaración visual que va más allá de la mera fidelidad a la apariencia del modelo. Utilizó un lienzo de formato apaisado, no vertical como suele ser el de los retratos. Era algo muy inusual, como vemos especialmente al compararlo con otro retrato más convencional del mismo Clovio, el que pintó Sofonisba Anguissola en 1556 [fig. 11]. En ambos el modelo está vestido de negro con un sencillo cuello blanco, y en medio perfil. Pero el Greco consigue un efecto muy distinto al adoptar el formato apaisado. La composición en horizontal permite dar tanto protagonismo al manuscrito como al modelo. Clovio mira hacia el espectador y señala con la mano derecha el libro, con lo que dirige activamente nuestra atención hacia él. Las imágenes que se ven en sus páginas, la Creación a la izquierda y la Sagrada Familia a la derecha, indican que se trata del *Libro de horas Farnesio*, que ilustró Clovio para el cardenal en 1546 [fig. 12]¹². El Greco afirma así que las *Horas Farnesio* no son un mero atributo de Clovio, sino una orgullosa creación suya que merece la atención del espectador. Clovio casi toca con el dedo el manuscrito, lo que recuerda al dedo de Dios que va a dotar de vida a su obra más valiosa en *La creación de Adán* de Miguel Ángel. Es revelador asimismo que en



Fig. 8
El Greco: *La curación del ciego*, h. 1572.
Parma, Galleria Nazionale

Fig. 9
Girolamo Mazzola Bedoli: *Alejandro Farnesio*, 1555.
Parma, Galleria Nazionale

Fig. 10
Antonio Moro: *Alejandro Farnesio*, 1557.
Parma, Galleria Nazionale

Fig. 11
Sofonisba Anguissola: *Giulio Clovio*, 1556.
Bologna, Fondazione Federico Zeri

Fig. 12
Giulio Clovio: *Libro de horas Farnesio*, 1546.
Nueva York, Pierpont Morgan Library

Fig. 13
Giulio Clovio: *Evangelario Grimani*, 1532-1534.
Venecia, Biblioteca Nazionale Marciana

la página por la que se abren las *Horas Farnesio* se represente la creación del sol y la luna. La vista de paisaje, a través de la ventana y colocada directamente encima del manuscrito, nos recuerda la creación de la naturaleza por Dios, y nos insta a compararla con la obra del artista¹³. La referencia al arte de Clovio se encuentra también en la composición general. En sus ilustraciones para el *Evangelario Grimani*, los evangelistas sostienen su obra en una estancia que tiene un vano en una de las esquinas, fórmula que el Greco adoptó para su retrato de Clovio [fig. 13]. Algunos ajustes evidentes, como la mirada del modelo y la posición de ese vano, obedecen al deseo de responder mejor a la finalidad del retrato. En cierto modo, el *Giulio Clovio* es una afirmación de la fe del Greco en la nobleza de la pintura, así como un homenaje a las célebres obras de su amigo.

La autoridad artística que el cretense concedía al miniaturista es aún más evidente en una obra suya de carácter religioso, *La expulsión de los mercaderes del Templo* [fig. 14]. En la esquina inferior derecha del cuadro añadió una tira de lienzo en la que pintó a cuatro maestros del Renacimiento italiano: Tiziano, Miguel Ángel, Giulio Clovio y Rafael¹⁴. En esa zona de frontera entre la escena principal y el espectador, sus retratos son una especie de “nota al pie” visual que honra a los artistas que le inspiraron¹⁵. Llama la atención que el Greco decidiera representar el arte de cada pintor con su retrato individual, como si la esencia de un artista tuviera su mejor plasmación en su efigie.

El Greco no llegó nunca a ser contratado oficialmente por el cardenal Farnesio, pero atrajo la atención de Fulvio Orsini, que era su bibliotecario



Fig. 14
El Greco: *La expulsión de los mercaderes del Templo*, h. 1571.
Mineápolis, Institute of Arts



Fig. 15
Tiziano: *El cardenal Pietro Bembo*, h. 1540.
Washington, The National Gallery of Art



Fig. 16
El Greco: *Vincenzo Anastagi*, durante su restauración
en 1958-1959. Nueva York, The Frick Collection

y asesor artístico. De hecho, el *Giulio Clovio* perteneció originalmente a la colección de Orsini, donde es probable que entrara como un obsequio del propio Clovio¹⁶. El inventario de la colección de Orsini, fechado el 31 de enero de 1600, incluye también, como obras del Greco, cuatro pequeños tondos que representaban al cardenal Farnesio, Ranuccio Farnesio, el cardenal Bessarion y el papa Marcelo II, y el retrato de un joven con un gorro rojo en la mano. Aunque no se conserva ninguna de ellas, esas obras parecen indicar que en la corte Farnesio el Greco se dedicó sobre todo a pintar retratos.

El *Retrato de hombre* [fig. 3] es otra obra que refleja las interacciones del Greco con los intelectuales romanos y el reconocimiento de sus retratos por una selecta minoría. Aunque ha habido muchas opiniones, seguimos sin tener seguridad sobre la identidad del modelo. Hasta que se descubrió la firma del Greco en 1898 estaba considerado un autorretrato de Tintoretto. Una vez confirmada la autoría, se le ha identificado como Giovanni Battista Porta (1535?-1615), como Andrea Palladio (1508-1580) y como un miembro del círculo de *letterati* de Orsini¹⁷. Lo que es seguro es que el cuadro está inspirado en *El cardenal Pietro Bembo* de Tiziano [fig. 15]¹⁸. La representación de la figura en tres cuartos sobre un fondo neutro, así como el gesto de la mano derecha, proceden directamente del modelo de Tiziano. Además de las obras del maestro que el Greco pudo conocer en Venecia, el entorno del palacio Farnesio habría sido una conexión más directa con la realización de esta obra: en la colección de Fulvio Orsini había una copia del retrato de Bembo, y es probable que el cretense tuviera allí la oportunidad de estudiarlo con detenimiento¹⁹.

Cuando llevaba trabajando más o menos un año y medio para el círculo del cardenal Farnesio, el Greco fue despedido por razones que ignoramos. Perdido el favor del cardenal en 1572, tuvo que buscar otras formas de ganarse la vida en Roma²⁰. Mientras trataba de encontrar un mecenas, se inscribió en la Compagnia di San Luca para trabajar como artista independiente²¹. Habida cuenta de esas circunstancias, es probable que su *Vincenzo Anastagi* [fig. 2], firmado con orgullo en mayúsculas griegas, fuera un intento de atraer la atención de algún personaje poderoso.

La identidad del modelo la conocemos por una inscripción antigua, en un pedestal, que ya no es visible en el cuadro [fig. 16]. Durante la restauración de la obra en 1958-1959, la inscripción se cubrió, pues se consideraba un añadido de otra mano realizada en el siglo XVI²². Sin embargo, la fecha de la inscripción, casi contemporánea, parece indicar que la identidad del modelo es segura. El texto dice lo siguiente:

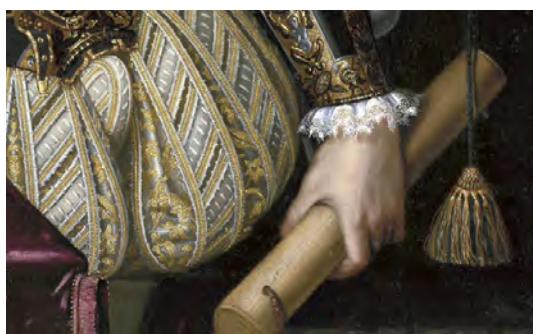


Fig. 17
Scipione Pulzone: *Jacopo Boncompagni*, 1574.
Colección particular

Fig. 18
Scipione Pulzone: *Jacopo Boncompagni*
(detalle de la mano derecha), 1574. Colección particular

Fig. 19
Scipione Pulzone: *Jacopo Boncompagni*
(detalle de la mano izquierda), 1574. Colección particular

El hermano Vincentio Anastagi, tras haber sido gobernador de la Città Vecchia de Malta, y habiendo dirigido, durante el asedio a la isla, una de sus dos compañías de caballería, así como una compañía de infantería, estuvo muchas veces al mando de otras compañías de infantería y fue sargento mayor de la Marca. Fue honrado varias veces por el Gran Maestro con tres comandancias. Murió en Malta, al mando de la galera capitana, en el año de 1586, a los 55 de su edad.²³

Nacido en el seno de una familia noble de Perugia en torno a 1531, Vincenzo Anastagi ingresó como caballero en la Orden de Malta el 13 de febrero de 1563²⁴. Su fama se debía sobre todo a su contribución a la victoria contra los turcos otomanos durante el asedio de Malta de 1565. Gozaba también de renombre como experto en fortificaciones, y su biografía se incluyó en *Il primo libro delle piante et ritratti delle città et terre dell'Umbria...* (1588-1579) de Cipriano Piccolpasso, así como en las *Vite de' pittori, scultori, ed architetti perugini* (1732) de Lione Pascoli. Según documentos de archivo que se guardan en Perugia y Malta, Anastagi estuvo fuera de la isla entre 1571 y 1579²⁵, periodo en el que parece que pasó cierto tiempo en Roma reclutando soldados del territorio italiano²⁶.

Como perteneciente a la nobleza media, Anastagi no era muy promotor como mecenas. Además, tampoco parece que le interesara especialmente la pintura, así que no era probable que encargara otras obras. No obstante, estaba relacionado con un personaje muy eminente: Jacopo Boncompagni, hijo natural del papa Gregorio XIII. Se trasladó a Roma en marzo de 1572 cuando su padre ocupó el trono pontificio, y ese mismo año fue designado gobernador del Castel Sant'Angelo y comandante del ejército papal. En mayo de 1575 Boncompagni nombró a Anastagi *sergente maggiore* del Castel Sant'Angelo²⁷. Fue probablemente por entonces cuando el Greco pintó su retrato, motivado quizás por una estrecha relación entre ambos. Cabía esperar que Anastagi le enseñara el cuadro a Boncompagni, y tal vez incluso al papa. Además, Boncompagni era conocido como importante protector de las artes. Apoyó al poeta Torquato Tasso, al filósofo Francesco Patrizi y al compositor Pierluigi Palestrina. Destacados arquitectos de la época recibieron también su ayuda: Andrea Palladio y Jacopo Vignola le dedicaron sus obras escritas²⁸. En ese contexto, el retrato de Anastagi habría sido para el Greco un instrumento de promoción ideal.

Al pintar a Anastagi, el Greco habría tenido presentes algunos retratos de personajes militares no solo venecianos, sino también romanos y centroitalianos. El más reciente y celebrado que pudo ver era probablemente el *Jacopo Boncompagni* de Scipione Pulzone [fig. 17]. En tres cuartos, el retrato transmite la alta condición del joven modelo mediante una detallada descripción de la rica armadura, el rostro cuidado con esmero y las elegantes manos. Según la inscripción que figura en el papel que tiene en la mano derecha [fig. 18], el retrato se pintó en 1574, solo un año antes de que el Greco realizara su *Vincenzo Anastagi*. En la mano izquierda Boncompagni tiene un cilindro utilizado para llevar despachos [fig. 19], lo que sugiere que el cuadro se encargó probablemente cuando Jacopo fue enviado en misión diplomática a Ferrara para recibir a Enrique de Valois, futuro Enrique III de Francia²⁹.

La alta estima de que gozaba Pulzone como el retratista más deseado de la Roma de la época habría sido también un estímulo para las ambiciones del Greco. Es posible que además le conociera personalmente en la Compagnia di San Luca, donde era cónsul en 1573 y supervisor de las cuentas en 1575³⁰. Contemporáneo del Greco, Pulzone nació en Gaeta entre 1540 y 1542³¹. A mediados de la década de 1560 estaba en Roma,



Fig. 20
Scipione Pulzone: *El cardenal Antoine Perrenot de Granvela*, 1576. Londres, The Courtauld Gallery

donde tuvo ocasión de pintar retratos y cuadros religiosos para algunas familias de la nobleza local. Entre los personajes a los que retrató hay dignatarios del máximo nivel, como los papas Pío V y Gregorio XIII y los cardenales Antoine Perrenot de Granvela y Alejandro Farnesio. A mediados de la década de 1570 estaba considerado el primer retratista de Roma. Su contemporáneo Raffaello Borghini dejó este testimonio de su calidad y popularidad: “Scipione Pulzone es tan excelente en el retrato del natural que sus modelos parecen vivos. Por eso se le pidió que retratara a todos los caballeros importantes de Roma y a todas sus bellas damas”³². Que estaba considerado el mejor retratista del momento se pone también de manifiesto en un comentario del cardenal Granvela. En una carta de 1583, el embajador español en Roma cita al cardenal, que fue retratado también por Pulzone en 1576 [fig. 20], cuando recomienda a pintores para la decoración de El Escorial: “A Granvela le gustan mucho el *disegno* de Geronimo Muziano, el color de Marcello [Venusti] y el retrato de Scipione de Gaeta”³³. Además, Pulzone tuvo relación personal con poderosos mecenas. El 15 de julio de 1574 Jacopo Boncompagni fue padrino de su primer hijo, Giacomo. La madrina fue Francesca Colonna Orsini, perteneciente a dos destacadas familias de la nobleza romana³⁴.

El éxito de Pulzone habría sido un modelo para el Greco, y es muy probable que su retrato de Boncompagni fuera para el cretense una referencia cuando tuvo que pintar su primer retrato en armadura. Sin embargo, y para demostrar de lo que era capaz como artista, el Greco adoptó un planteamiento radicalmente distinto. Pintar a Anastagi armado tuvo que ser para él una gran oportunidad. Aunque hasta ahora se ha subrayado sobre todo el realismo del retrato, el Greco va más allá de la descripción literal de unos objetos simbólicos para exhibir su propia capacidad de invención artística. La prueba más contundente de ello es la radicalidad con que simplifica los detalles de la armadura. Si la comparamos con una armadura de infantería de la época [fig. 21] comprobaremos que en el cuadro del Greco el peto carece de bandas ornamentales, ausencia que es notoria. La decoración en espiral de la hombrera izquierda exigiría en el peto unas bandas diagonales descendentes. Faltan asimismo, en la celada, las bandas que se abrirían en abanico partiendo de la protección de la oreja. Si pensamos en la importancia simbólica que tenía la armadura, no representarla en todos sus detalles era algo excepcional. Al Greco, en cambio, lo que le interesaba era el destello de la luz al reflejarse en la superficie metálica.



Fig. 21
Armadura de infantería italiana, 1571.
Nueva York, The Metropolitan Museum of Art



Fig. 22
Giorgio Vasari: *Alejandro de Médicis*, 1534.
Floencia, Galleria degli Uffizi



Fig. 23
El Greco: *Vincenzo Anastagi*, radiografía, c. 1575.
Nueva York, The Frick Collection

Las armaduras fueron siempre un desafío técnico para los pintores del Renacimiento. En su propia biografía de las *Vidas*, Vasari habla de los problemas que tuvo para representar su pulida superficie cuando retrató a Alejandro de Médicis en 1534 [fig. 22]. Consultado por el joven Vasari, Pontormo le aconsejó que no comparase la armadura de su cuadro con una real, pues lo pintado siempre le parecería pintura y no realidad³⁵. Y así, como plasmar en el lienzo el brillo de la armadura se consideraba una ardua empresa, los que lo conseguían merecían grandes elogios. En su carta a Alfonso de Ávalos, Pietro Aretino expresaba su admiración por la maestría con que Tiziano había reproducido el brillo del metal, tan natural que deslumbraba y cegaba al espectador³⁶. Ese desafío de representar sensorialmente la fría superficie de la armadura de acero tuvo que ser para el Greco una gran oportunidad para demostrar sus capacidades técnicas. Y al subrayar el brillo con que la luz rebota en el peto, las hombreras y los avambrazos, el Greco intensifica el efecto de la armadura, incluso a costa de sacrificar el detalle de algunos de sus motivos decorativos.

La experimentación del Greco en el retrato de Anastagi se pone de manifiesto también en la cortina de color rojo oscuro que hace de fondo al torso de la figura. Su forma ovalada se aparta claramente de la solución habitual en los retratos del Renacimiento italiano, en la que el paño está recogido por un lado. Parece que el pintor se esmeró en plasmar la caída natural de la cortina, que funciona como un ingenioso mecanismo para subrayar los elementos más importantes del retrato: el rostro y la armadura del modelo. Como podemos ver en un *pentimento*, elevó el extremo inferior del paño para alinearlo exactamente con el antebrazo izquierdo del modelo. Asimismo, la radiografía muestra que había una línea ondulada entre las pantorrillas, lo que podría indicar que originalmente la cortina llegaba hasta más abajo [fig. 23]. Al acortarla, nuestra atención se centra más en la parte superior del cuerpo. Este fondo poco convencional no solo hace que destaque el rostro, que está pintado con pinceladas más finas, sino que también nos invita a comparar la textura del tejido con la del metal. Crear la ilusión de materiales distintos fue uno de los temas principales de la teoría renacentista sobre el uso del color. Como sostiene Ludovico Dolce en *Dialogo della pittura*, “el problema principal



Fig. 24
Tiziano: *Francesco Maria della Rovere*, 1536-1538.
Florençia, Galleria degli Uffizi



Fig. 25
Tiziano: *Felipe II*, 1551. Madrid, Museo Nacional del Prado

del color reside, así pues, en la imitación de la carne, e implica diversificar los tonos y conseguir una apariencia de suavidad. Además, el pintor ha de saber imitar el color de los paños, la seda, el oro y cualquier otro tipo de material, y hacerlo tan bien que su dureza o su suavidad se presenten en el mayor o menor grado que corresponde a su naturaleza. Y ha de saber también cómo simular el brillo de las armaduras...³⁷. Uno de los grandes ejemplos a este respecto es el *Francesco Maria della Rovere* de Tiziano [fig. 24], donde el terciopelo bermellón del fondo se refleja en el casco y el peto de la armadura³⁸. Tiziano hace gala de su virtuosismo en la diferenciación de los diversos materiales, de modo que la pulida armadura es tanto un objeto que posee su propia cualidad táctil como una superficie que refleja la textura de la tela contigua. Habida cuenta de la fuerte afinidad del Greco con los pintores venecianos, es seguro que tenía presente ese punto de vista compartido por Aretino y Dolce.

Autónomo con respecto a la tradición, el Greco demuestra en su retrato de Anastagi que no quiso ajustarse a las convenciones establecidas del retrato militar. Gracias a su capacidad de invención, consiguió una obra muy distinta del meticuloso retrato de Pulzone. La estrategia del Greco consiste en subrayar, más que la condición social del personaje, su carrera militar y sus rasgos personales. El rostro quemado por el sol y los mechones canosos, a base de pinceladas breves y vigorosas, son más un testimonio de su brillante carrera en el campo de batalla que una idealización de sus rasgos para ocultar al personaje bajo una elegancia cortesana. Las medias blancas acentúan las musculosas pantorrillas que son propias de un experimentado oficial de infantería. También expresa su carácter la postura, con los brazos en jarras. En el retrato renacentista, esta postura suele reflejar la seguridad en sí mismo y la compostura de una figura militar masculina³⁹. Al mismo tiempo, puede interpretarse como un signo de orgullo y ostentación⁴⁰. En el caso del *Vincenzo Anastagi* del Greco, la sensación de autodominio se ve intensificada por la posición de los brazos, que crean una forma circular cerrada en torno al torso. La radiografía muestra que el pintor modificó la posición del brazo izquierdo de manera que el codo se proyectara hacia afuera, lo que imprime al cuerpo entero una tensión muscular [fig. 23]. En el siglo XVI ese gesto se asociaba a virtudes de agresividad masculina, pues la mano solía situarse junto a una espada o un bastón de mando⁴¹. El *Felipe II* de Tiziano [fig. 25] es un ejemplo temprano de este tipo de gesto en un retrato militar. El rey español agarra el extremo superior de la vaina, como si estuviera a punto de desenfundar la espada, gesto que subraya sus hazañas militares. Es esta fórmula la que el Greco tenía en mente cuando empezó a pintar su retrato. La radiografía muestra que en la idea original la hoja de la espada se separaba del cuerpo. La posición de la mano izquierda sugiere también que inicialmente se iba a apoyar en la empuñadura. Como vemos en la versión definitiva, el Greco introdujo un cambio muy hábil. Al modificar la orientación de la espada sin modificar la posición de la mano, el pintor dirige la atención del espectador hacia la empuñadura dorada y la vaina, que corre paralela al avambrado, con lo que invita al espectador a ver el arma casi como una extensión del fuerte miembro del capitán. Así pues, al pintarle vestido de armadura el Greco quiso no solo honrar a Vincenzo Anastagi y evocar sus logros militares, sino también dejar constancia de su propia capacidad de invención artística.

El hecho de que el Greco partiera de Roma con destino a España en 1576 demuestra claramente que no consiguió ganarse el favor de personajes importantes a través de sus retratos innovadores. Dicho de otro modo, sus intentos de utilizar el retrato como un medio eficaz para escalar en

la jerarquía social no arrojaron el resultado que esperaba. Es también verdad, sin embargo, que esos proyectos fallidos no le impidieron continuar su carrera de retratista, caracterizada por la audacia intelectual y el juicio estético. Los retratos que pintó en España ponen de manifiesto que siguió aprovechando las funciones prácticas del género para conseguir encargos de más envergadura. Además, siguió experimentando con sus ideas artísticas no solo en los retratos como tales, sino también en las efigies de santos y apóstoles. Es posible que sus aspiraciones materiales a convertirse en un pintor de éxito en Italia se vieran frustradas, pero con aquellas innovaciones artísticas arrancó su carrera como retratista, una carrera integrada por obras que inmortalizarían tanto a su autor como a sus modelos.

- 1 Salas y Marías 1992, p. 128.
- 2 Pacheco (1649) 1990, p. 349.
- 3 J. Álvarez Lopera, “El Greco en las colecciones reales. Los retratos del Museo del Prado”, en AA.VV. 2003, pp. 175-176; Palomino 1987, p. 142.
- 4 Archivio di Stato di Parma, Epistolario Scelto, busta 19, ad vocem. Publicado por vez primera en A. Ronchini, “Giulio Clovio”, *Atti e Memorie delle RR. Deputazione di Storia Patria per le provincie modenensi e parmensi*, vol. 3, Módena, 1865, p. 270. No sabemos cómo se conocieron el Greco y Clovio. La única conexión posible entre ambos habría sido la familia Grimani. Clovio había trabajado para los cardenales Domenico y Marino Grimani, y parece que el Greco tuvo relación con un miembro de la familia y conoció el interior del palacio familiar de Santa Maria Formosa. Es sabido que no compartía los grandes elogios de Vasari a una obra de Francesco Salviati que había en el palacio, de formato octogonal y dedicada a Psique, y que para el biógrafo era la pintura más bella que había en Venecia (Marías 1997 [2013], pp. 71-72; Salas y Marías 1992, p. 104; Álvarez Lopera 2005-2007, vol. I, p. 84).
- 5 Álvarez Lopera 2005-2007, vol. II, p. 93.
- 6 Robertson 1992, pp. 143-144.
- 7 *Ibid.*, pp. 70-72.
- 8 Trapier 1958, p. 80. Wethey sostiene que es un autorretrato del Greco. Pero parece dudoso que el joven aspirante a pintor se atreviera a incluirse en el cuadro (Wethey 1962, vol. II, pp. 43-44).
- 9 La cabeza que está justo encima de la figura semidesnuda suele considerarse un retrato, pero es difícil asegurarlo. Se ha identificado como el cardenal Alejandro Farnesio, don Juan de Austria, el cardenal Ranuccio Farnesio y el propio artista (Casper 2014a, p. 132; Marías 2013, p. 102; Puppi 1999a, p. 111; Moretti 1998, p. 120; Leone de Castris 1995, p. 248).
- 10 Leone de Castris 1995, p. 248.
- 11 *Ibid.*, p. 250.
- 12 Trapier 1958, p. 76.
- 13 Carr 2001, p. 84.
- 14 Brown 1982, p. 227.
- 15 *Ibid.*, p. 90.
- 16 Álvarez Lopera 2005-2007, vol. II, p. 94.
- 17 Marías 2013, p. 106.
- 18 Wethey 1962, vol. I, p. 27; vol. II, p. 96.
- 19 Nolhac 1884, p. 433.
- 20 Antes de llegar a los dos años de estancia allí, el Greco fue expulsado del palacio Farnesio por razones que desconocemos. En una carta del 6 de julio de 1572, el Greco le pedía al cardenal que le explicara el motivo de su despido y afirmaba que las acusaciones que pesaban contra él eran falsas. Archivio di Stato di Parma, Carteggio Farnesiano, Estero, Roma, busta 367, sin fecha. Publicado en Pérez de Tudela 2000c.
- 21 La admisión del Greco en la Compagnia figura en el registro del gremio con fecha de 18 de septiembre de 1572. Martínez de la Peña 1967.
- 22 F. J. Sánchez Cantón señaló que la letra y las abreviaturas eran del siglo XVI. *Frick Collection* 1949-1956, vol. 1, p. 283.
- 23 El texto original dice: “FRA[TE] VINCENTIO/ANASTAGI DOPP[O]/ESSERE STATO GO/VERNATORE DELLA CITTÀ VECCHIA DI/MALTA ET HAVER[E] CO/MA[N]DATO NELL’ASSE/DIO DELLA MED[ESI]MA ISOLA/AD VNA DELLE DVE/COMPAGNIE DE[I] CA/VALLI CHE DENTRO SI/TROVARONO ET AD VNA/CO[M]PAGNIA DI FANTI COMA[N]/DÒ [IN] PIV VOLTE AD ALTRE/COMPAGNIE DI FA[N]TARÍA/FV SARGENTE MAGIOR[E]/DELLA MARCA FV HONORATO/IN PIV VOLTE DAL GRAN[DE]/MA[ESTRO] DI TRE COM[M]ENDE/E[T] MORÌ IN MALTA CAP[ITA]NO DELLA/CAP[ITA]NA DELLE GALERE L’AN/NO 1586 E DELL’ETA SVA/55”, según transcripción en *Frick Collection* 1968, p. 304. Trad. al inglés en el informe de F. M. Biebel sobre la limpieza del cuadro y en Bonello 2002, p. 118.
- 24 Según Bonello, Anastagi nació en 1538 o después, pues lo normal era que los jóvenes ingresaran en la orden a los veintipocos años. Según la inscripción contaría 32 años en 1563 (Bonello 2002, p. 115).
- 25 Wethey 1984, p. 175.
- 26 Bonello 2002, p. 116.
- 27 *Privilegi, bolle, brevi e lettere*, Archivio di Stato, Perugia, VII, fols. 89-90. Citado en *Frick Collection* 1968, pp. 306-307, n. 6.
- 28 Vannugli 1991, pp. 56-57.
- 29 Alexandra Dern cree que no es un cilindro portadespachos sino un bastón de mando, y para ello se basa en el carácter militar que se subraya en el cuadro y en su similitud con el que lleva Marcantonio II Colonna en el retrato de Pulzone (1584) (Dern 2003, pp. 110-111). Para Vannugli, en cambio, la tapa y el cordón demuestran que se trata de un cilindro portadespachos (Vannugli 2013, pp. 35 y 59, n. 85).
- 30 Vannugli 2013, pp. 34-35.
- 31 No hay acuerdo sobre el año de nacimiento de Pulzone.
- 32 Borghini 1584 (ed. M. Rosci, Milán, 1967, p. 578).
- 33 Leone de Castris 1996, p. 175.
- 34 Archivio Storico del Vicariato di Roma, SS. XII Apostoli, *Liber Baptizatorum*, vol. 2, fol. 17r. Transcrito en Amendola 2013, nota 29, p. 196.
- 35 Vasari 1878-1885, vol. 7, p. 657.
- 36 La carta de Aretino, fechada el 20 de noviembre de 1540, está publicada en Aretino 1957, p. 162.
- 37 Traducción en Roskill 1968, p. 155.
- 38 Véase un análisis detallado de este retrato en Freedman 1995, pp. 69-90; Fernando Checa señala brevemente que los hombres en armadura pintados por Tiziano habrían despertado el interés del Greco por la representación de la vestimenta militar (Checa 2003, p. 46).
- 39 Spicer 1991, pp. 86 y 97.
- 40 *Ibid.*, p. 95.
- 41 *Ibid.*, p. 93.

*El Greco, Giulio Clovio y la “maniera di figure piccole”**

Elena De Laurentiis

Doctora en Historia del Arte, investigadora independiente, Génova



Fig. 1
Retrato de Giulio Clovio, en Giorgio Vasari: *Delle vite de' piu eccellenti pittori, scultori et architetti... in questa nuova edizione... accresciute d'alcuni ritratti...* Florencia, ed. 1647

En la segunda edición de sus *Vidas*, de 1568, Giorgio Vasari dedicó a Giulio Clovio una *vida* entera, que constituía la quinta y última de sus biografías de artistas vivos, insertada, junto con las de Primaticcio, Tiziano, Jacopo Sansovino y Leone Leoni, después de la del divino Miguel Ángel [fig. 1]. Al principio de la *Vida de don Giulio Clovio, miniaturista*, el historiógrafo aretino expresó el mayor y más incondicional de los elogios de este artista, que bueno será recordar: “No ha habido nunca, ni tal vez habrá en muchos siglos, un miniador o pintor de cosas pequeñas, si así queremos llamarle, más extraordinario ni más excelente que don Giulio Clovio, pues éste ha superado en mucho a cuantos se han ejercitado en hacer esta clase de pinturas”¹. Según la concepción de las *Vidas* vasarianas, que se subdividen en tres edades, Clovio había elevado el arte de la miniatura a un nivel sin precedentes, precisamente tal como Miguel Ángel había hecho con la pintura, la escultura y la arquitectura². En efecto, tras mencionar detalladamente sus miniaturas del *Libro de horas Farnesio* [figs. 2 y 3], el biógrafo añadió: “Por ello podemos decir, como se ha dicho al principio, que don Giulio ha superado en esta especialidad a los antiguos y a los modernos, y que en nuestros tiempos ha sido un pequeño y nuevo Miguel Ángel”³. Al comparar a Clovio con el gran maestro, Vasari lo describió como el “nuevo” Miguel Ángel de la miniatura, ya que nadie en su arte había podido alcanzarlo ni superarlo nunca, mientras que el término “pequeño” hacía referencia al medio artístico por él empleado. El juicio de Vasari acerca de Clovio no era, en absoluto, restrictivo, como resultaba patente para sus contemporáneos, pero la implicación negativa y de desvalorización de la miniatura respecto a la pintura fue consecuencia de un cambio de estética registrado en los siglos sucesivos; implicación que aún no se ha desvanecido por completo, pese a los cincuenta años transcurridos desde la publicación del fundamental artículo de Webster Smith sobre dicho tema⁴. La “maniera di figure piccole” [manera de figuras pequeñas] de Clovio, según la conocida expresión de Raffaello Borghini⁵, consistía en la extraordinaria habilidad de este artista para trasladar a pequeño formato la “gran manera”, es decir la manera monumental y, sobre todo, las obras de Miguel Ángel [figs. 4 y 5]. La convicción, por parte de la historiografía



Fig. 2
Giulio Clovio: *La adoración de los pastores y La tentación*,
fols. 26v-27r, en *Libro de horas Farnesio*, 1546. Temple
y oro sobre pergamino, 173 x 110 mm. Nueva York, Pierpont
Morgan Library, ms. M.69



Fig. 3
Giulio Clovio: *Letanía de los santos con la procesión del Corpus Christi*,
fols. 72v-73r, en *Libro de horas Farnesio*, 1546.
Temple y oro sobre pergamino, 173 x 110 mm. Nueva York,
Pierpont Morgan Library, ms. M.69

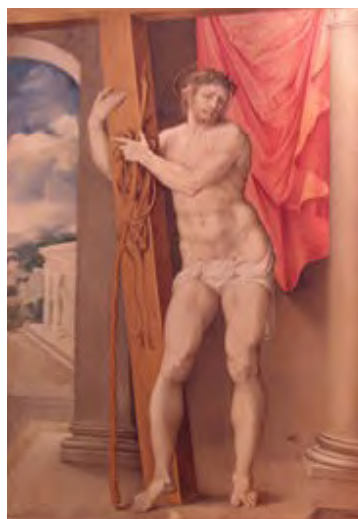


Fig. 4
Giulio Clovio (según Miguel Ángel): *Cristo con la cruz*,
c. 1565-1568. Temple y oro sobre pergamino montado sobre
tabla, 190 x 130 mm. Connecticut, Colección Pilar Conde



Fig. 5
Miguel Ángel Buonarroti: *Cristo con la cruz*, c. 1520.
Mármol, 208 cm de alto. Roma, Santa Maria sopra Minerva



Fig. 6
Giulio Clovio: *La Sagrada Familia con santa Isabel y san Juanito*, c. 1553. Temple y oro sobre pergamino, 240 x 173 mm. Madrid, Museo Lázaro Galdiano, inv. 540



Fig. 7
Hernando de Ávila: *La natividad de la Virgen*, cantoral n. 196, c. 1583-1586. Patrimonio Nacional, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial

artística moderna, de que Clovio fuera básicamente un imitador de Miguel Ángel y no un innovador, unida al medio artístico por él empleado —que implicaba, por su práctica en pequeña escala, el concepto de “diligencia” en contraposición al de “invención”⁶—, ha acabado relegando al miniaturista croata a un papel secundario en el panorama artístico del siglo xvi. Estudios más recientes han revalorizado la aportación de Clovio al arte de su época, al tiempo que nuevas investigaciones, llevadas a cabo principalmente en el ámbito del coleccionismo y de los encargos farnesianos, han puesto de relieve que este miniaturista, amén de ser considerado por sus contemporáneos como un artista excelso cuyas obras se incluían entre las maravillas de Roma, también se había convertido en un apreciado consejero artístico del cardenal Alejandro Farnesio. El 16 de noviembre de 1570, Clovio escribió la famosa carta de presentación del Greco al cardenal Farnesio⁷, pero ya anteriormente el miniaturista se había afanado por presentar a otros artistas, entre los que figuraban Francesco de’ Rossi, conocido como Cecchino Salviati (1510-1563)⁸, Federico Zuccaro (1539-1609)⁹ y Bartholomeus Spranger (1546-1611)¹⁰. En diciembre de 1570, Dominicus Lampsonius (1532-1599) escribió una larga carta a Clovio, en la que pedía al miniaturista que presentara al grabador Cornelis Cort (c. 1533-1578), que llevaba ya unos años residiendo en Italia, a algún acaudalado cardenal con vistas a la financiación del ambicioso proyecto del humanista flamenco consistente en trasladar al grabado las más bellas obras del Renacimiento, y señaladamente las de Rafael y Miguel Ángel¹¹. Tampoco cabe olvidar el papel que Clovio desempeñó en la formación de la que se denomina “escuela escorialense” de miniatura: papel bien documentado tanto por fuentes archivísticas como por las obras del miniaturista que a la sazón se hallaban en el Real Monasterio y que sirvieron de modelo a los miniaturistas de Felipe II, un tema al que he dedicado un estudio específico [figs. 6 y 7]¹². Bueno será recordar, asimismo, una interesante carta al cardenal Farnesio, escrita por Clovio el 6 de agosto de 1575, publicada por Bonnard¹³ y citada en más de una ocasión en estudios¹⁴, ya que se ha logrado por fin identificar a los anónimos protagonistas a los que hace referencia dicha misiva. En efecto, Clovio escribió al cardenal informándolo de la llegada de dos cuadros encomendados al arzobispo de Génova y encargados a “ese diestro pintor de Génova”. Las dos pinturas, que representan un *Ecce Homo* y una *Piedad*, le parecen a don Giulio “de una bella y singular manera”, y el miniaturista las describe profusa y pormenorizadamente. Cuando se escribió la carta, era arzobispo de Génova Cipriano Pallavicino (1510-1586), nombrado en 1567 por Pío V y sobrino del cardenal Giovanni Battista Pallavicino (designado cardenal en 1517 por León X y fallecido en 1524), mientras que en el pintor aludido hay que reconocer a Luca Cambiaso (1527-1585), con el que Clovio ya estaba en contacto desde 1562, y del que poseía algunos dibujos mencionados en su testamento¹⁵. Por lo que respecta a los dos lienzos citados, la *Piedad* puede identificarse con seguridad con la pintura que antes se conservaba en la Villa Farnesio de Caprarola —publicada por Cesare Brandi¹⁶, aún ignorada por los estudios más recientes sobre el artista¹⁷—, mientras que el *Ecce Homo* podría corresponderse con el que se conservaba en la Colección Giuseppe Bonino, en Génova, “la única composición de cuerpo entero sobre este tema que conozcamos como obra de Luca Cambiaso”¹⁸. Lo cierto es que este episodio constituye otro testimonio significativo de la actividad de Clovio como intermediario artístico del cardenal Farnesio.

En su ensayo de 1964, Smith, al subrayar la discrepancia entre el juicio favorable de Vasari sobre la práctica imitativa de Clovio y la fortuna



Fig. 9
Miguel Ángel Buonarroti: *David matando a Goliat*, 1508-1512. Ciudad del Vaticano, detalle de la bóveda de la Capilla Sixtina



Fig. 8
El Greco: *La expulsión de los mercaderes del Templo*, c. 1572. Óleo sobre lienzo, 118,4 x 150,8 cm. Mineápolis, Institute of Arts, William Hood Dunwoody Fund, inv. 24.1.

Fig. 10
Giulio Clovio: *David matando a Goliat*, fol. 91v en el *Libro de horas Stuart de Rothesay*, c. 1535-1537. Temple y oro sobre pergamino, 135 x 90 mm. Londres, British Library, ms. Add. 20927

crítica del miniaturista durante los siglos sucesivos, se sintió atraído por el cuadro del Greco titulado *La expulsión de los mercaderes del Templo*, conservado en Mineápolis [fig. 8]¹⁹, en el que aparece el retrato de Giulio Clovio entre los de algunos artistas “inmortales”, como es el caso de Tiziano y de Miguel Ángel, y se planteó el significativo interrogante de si dicha inclusión constituía simplemente un homenaje especial al amigo miniaturista o más bien una valoración declarada del artista en cuanto tal²⁰. Mediante una lectura atenta de las fuentes literarias de los siglos XVI y XVII, y reexaminando en su justo contexto la compleja problemática de la “invención” y de la “copia”, Smith puso de relieve cómo, a principios de los años treinta del siglo XVI, varios artistas, empezando por Rafael y Giulio Romano, comenzaron a ejecutar composiciones ideadas a gran escala, según los cánones estilísticos y compositivos propios de la pintura de caballete y de la pintura mural, pero realizadas en pequeña escala. Según Vasari, Clovio, hallándose en Roma hacia 1516, aprendió “la manera de emplear las tintas y los colores a la goma y al temple”²¹ precisamente de Giulio Romano, quien lo animó también a especializarse en ese medio pictórico concreto. El biógrafo aretino recuerda que las primeras obras de Clovio no eran, propiamente hablando, labor de un miniaturista en el sentido de ilustrador y decorador de libros manuscritos, sino de un “pintor de cosas pequeñas”, es decir que se trataba de cuadritos autónomos, ejecutados al temple sobre pergamino, de tema sacro o profano. A mayor abundamiento, y una vez más según el testimonio vasariano, en 1526, el miniaturista, de regreso a Roma tras una estancia en Hungría, “se dispuso a dedicarse con más afán al arte. Por lo tanto, se puso a dibujar y a procurar imitar con denodado esfuerzo las obras de Miguel Ángel”²². De ahí a unos años, Clovio se convertiría en el primer artista que trasladó la “manera” —entendida como el nuevo estilo que se extendió por Roma y Florencia en aquella época— a escala reducida, a miniatura. Unos años más tarde, Annibale Caro, secretario del cardenal Farnesio, en una carta de 1564 a Vicino Orsini, mencionaba la sorprendente habilidad de Clovio al representar figuras pequeñísimas como si fueran gigantes²³, revelando con esta observación suya toda la influencia que las obras de Miguel Ángel y, en especial, sus frescos de la bóveda de la Capilla Sixtina, ejercieron sobre el miniaturista [figs. 9 y 10].

En su *Retrato de Giorgio Giulio Clovio*, conservado en el Museo de Capodimonte, el Greco representó al miniaturista con su obra maestra, el



Fig. 11
El Greco: *Retrato de Giorgio Giulio Clovio*, c. 1572. Óleo sobre lienzo, 62 x 84 cm. Nápoles, Museo di Capodimonte, inv. Q191g

Libro de horas Farnesio, entre las manos [fig. 11]²⁴. La profusa decoración de este manuscrito, terminado en 1546, está constituida por 26 miniaturas a plena página y 37 folios con orlas miniadas²⁵. Las miniaturas a toda página están ordenadas por parejas, cada una de las cuales representa, por regla general, un episodio del Antiguo y otro del Nuevo Testamento, enfrentados entre sí para significar que el primer acontecimiento sagrado es la prefiguración del sucesivo. En el cuadro del Greco, el manuscrito está abierto por los folios 59 verso y 60 recto, que representan, respectivamente, *Dios Padre con la Virgen Inmaculada* y *La Sagrada Familia* [fig. 12]²⁶. Seguramente, el Greco conocía bien el manuscrito, pudo hojearlo página por página y estudiar todas las imágenes del pequeño códice. En su retrato, representó al miniaturista señalando con el dedo la imagen de la izquierda, la de *Dios Padre*, una de sus más bellas páginas miniadas y en la que resulta más evidente la influencia de Miguel Ángel²⁷. Con todo, esta miniatura, aun derivándose del fresco sixtino de *La creación del sol y de la luna* [fig. 13], no constituye, en sentido estricto, una copia del fresco miguelangelesco —lo que, en cambio, solía hacer Marcello Venusti con las obras del maestro, cuyo *Juicio Final* de la Sixtina había reproducido por encargo del cardenal Farnesio²⁸—, sino una reelaboración personal del miniaturista. Además, y diferenciándose de las demás miniaturas a plena página contenidas en el códice, las cuales están enmarcadas por orlas elaboradas, profusamente decoradas, las dos escenas centrales de los folios 59v-60r están insertadas en refinados marcos arquitectónicos dorados que recuerdan a algunos dibujos miguelangelescos de puertas y ventanas [figs. 14 y 15]²⁹, dos de los cuales formaban parte de la colección de Clovio³⁰.

Tan precioso libro de horas, aun estando destinado al cardenal Farnesio, cuya efigie se reproduce en el interior del códice [fig. 16], permaneció constantemente en poder de don Giulio hasta pocos meses antes de su muerte, cuando, ya indispuerto debido a su avanzada edad, lo entregó a regañadientes a su patrono³¹. Al final de la *Vida* de Clovio, Vasari narra que el miniaturista, si bien cansado y anciano ya, seguía trabajando retirado “en el palacio de los Farnesio”, donde mostraba con orgullo a cuantos acudían a visitarlo su *Oficio parvo*, equiparado a las demás maravillas de Roma³². En la época de la estancia del Greco en la Ciudad Eterna, el palacio Farnesio todavía no estaba acabado, y sus aposentos habitables estaban reservados para los invitados del cardenal Alejandro que visitaban Roma. Alejandro Farnesio, debido a su cargo de vicedecano apostólico, que desempeñó desde su nombramiento como cardenal en 1535 hasta su muerte en 1589, residía, en cambio, en el palacio de la Cancillería, en el que también vivía don Giulio como su miniaturista de corte³³. Efectivamente, en los libros parroquiales de difuntos de San Lorenzo en Dámaso —la iglesia anexa al edificio de la Cancillería, que hacía funciones de capilla palatina—, el 3 de enero de 1578 se registra la muerte de Clovio³⁴.

Antes de morir, don Giulio se preocupó de redactar su testamento y el inventario de sus miniaturas y de los centenares de dibujos que integraban su colección³⁵. Legó al cardenal Farnesio todos los dibujos de su mano, mientras que a su discípulo Claudio Massarelli le dejó, amén de sus instrumentos del arte de la miniatura, los dibujos de Luca Cambiaso y de Parmigianino. Sus cuadros los legó, en cambio, al monasterio de San Pedro ad Vincula, con cláusula de inalienabilidad. En el primer inventario de sus bienes, redactado el 31 de diciembre de 1578 (equivalente al 1577 de nuestro calendario, ya que en Roma el año empezaba en Navidad), las primeras obras que se mencionan son cuatro cuadros de Pieter Brueghel (c. 1525-1569)³⁶. Durante su viaje por Italia,



Fig. 12
Giulio Clovio: *Dios Padre con la Virgen Inmaculada y La Sagrada Familia*, fols. 59v-60r, en *Libro de horas Farnesio*, 1546. Temple y oro sobre pergamino, 173 x 110 mm. Nueva York, Pierpont Morgan Library, ms. M.69



Fig. 13
Miguel Ángel Buonarroti: *La creación del sol y de la luna*, 1508-1512. Ciudad del Vaticano, detalle de la bóveda de la Capilla Sixtina

Fig. 14
Miguel Ángel Buonarroti: *Estudio de una ventana para el segundo piso del patio del palacio Farnesio*. Carbonecillo, albayalde oxidado y aguada de bistre sobre papel, 419 x 277 mm. Oxford, Ashmolean Museum, inv. 1846.79



Fig. 15
Miguel Ángel Buonarroti: *Estudio de una ventana o de una puerta*. Carbonecillo negro, aguada de bistre y correcciones a sanguina y albayalde, 412 x 259 mm. Oxford, Ashmolean Museum, inv. 1846.78



Fig. 16
Giulio Clovio: *Retrato del cardenal Alejandro Farnesio y La Virgen*, fols. 46v-47r, en *Libro de horas Farnesio*, 1546. Temple y oro sobre pergamino, 173 x 110 mm. Nueva York, Pierpont Morgan Library, ms. M.69





Fig. 17
Tiziano: *Magdalena penitente*. Óleo sobre lienzo, 122 x 94 cm.
Nápoles, Museo di Capodimonte, inv. Q 136

Fig. 18
Giulio Clovio (según Tiziano): *Cristo y la adúltera*, c. 1531.
Temple y oro sobre pergamino montado sobre tabla,
320 x 232 mm. Colección particular



Fig. 19
Tiziano: *Cristo y la adúltera*, c. 1531. Óleo sobre lienzo,
82,5 x 136,5 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum,
Gemäldegalerie, inv. GG 114

este artista flamenco conoció al miniaturista croata, con el que entabló una interesante colaboración, atestiguada por “un cuadrito en miniatura, una mitad del cual obra de su mano [de Clovio], y la otra del M[ae]str[o] Pietro Brugole”, citado en dicho documento. También se incluye en el mismo inventario “un cuadro de un árbol a la aguada del M[ae]str[o] Pietro Brugole”³⁷. En relación con el retrato de Clovio conservado en Capodimonte, en cuyo fondo se abre una ventana con vistas a un árbol ahorquillado agitado por la tormenta, se ha observado recientemente que ese árbol recuerda a los dibujos que hicieron célebre a Brueghel, uno de los cuales formaba parte precisamente de la colección de Clovio³⁸. El Greco vio ese dibujo, pero, como ya se ha observado, la vista que ofrece la ventana recuerda también al fondo de paisaje de la *Magdalena* de Tiziano, pintada en Venecia, enviada en 1567 al cardenal Farnesio a Roma, y conservada actualmente en el Museo de Capodimonte [fig. 17]³⁹. En el segundo inventario de los bienes de Clovio, redactado el 4 de enero de 1578 y en el que se relacionan objetos no incluidos en el anterior, se menciona una pintura de Tiziano del mismo tema: es sumamente probable que se trate del mismo cuadro enviado al cardenal, y que el Greco vio en el aposento del miniaturista⁴⁰. En 1544, Clovio había enviado a Tiziano su dibujo con el retrato de la cortesana favorita del cardenal Farnesio, destinado a servir de modelo para la pintura de la *Dánae*⁴¹, pero las relaciones entre el miniaturista y el pintor veneciano se remontaban a mucho tiempo atrás. Según Vasari, en la época en que Clovio había vivido en el norte de Italia entre los canónigos regulares de San Salvador, cambiando de un monasterio a otro, había realizado una miniatura que representaba a *Cristo y la adúltera*, la cual “sacó de una pintura que por aquellos días había terminado el excelentísimo pintor Tiziano Vecellio”⁴². Dicha miniatura, concebida como un cuadrito autónomo, ha sido recientemente encontrada y publicada por Andrea De Marchi, quien ha localizado, asimismo, la pintura de Tiziano de la que se deriva el pergamino, pintura que se conserva en el Kunsthistorisches Museum de Viena [figs. 18 y 19]⁴³. La presencia documentada, en la colección de Clovio, de al menos dos pinturas de Tiziano —la *Magdalena* y un *Salvador*⁴⁴—, podría deberse también a una antigua amistad y estima recíproca entre los dos artistas.

En el segundo inventario del miniaturista, aparece también, en noveno lugar tras algunos cuadros autógrafos de Tiziano y de Correggio,



Fig. 20
Giulio Clovio: *Autorretrato*, c. 1570. Temple sobre pergamino montado sobre lámina de cobre, 115 mm de diámetro. Florencia, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 1890, n. 4213



Fig. 21
El Greco: *La expulsión de los mercaderes del Templo* (detalle con los retratos de Tiziano, Miguel Ángel, Giulio Clovio y el Greco), c. 1572. Óleo sobre lienzo, 118,4 x 150,8 cm. Mineápolis, Institute of Arts, William Hood Dunwoody Fund, inv. 24.1

“el retrato de Don Giulio”⁴⁵, que, en mi opinión, se corresponde precisamente con el que el Greco pintó y Fulvio Orsini adquirió solo tras la muerte del miniaturista, y que terminaría ingresando en Capodimonte⁴⁶. A lo largo de su vida, Clovio pintó varios autorretratos, que regaló a sus allegados más íntimos⁴⁷, como el que envió en calidad de intercambio a la miniaturista Lavinia Teerlinc (c. 1510/1520-1576), hija del también miniaturista flamenco Simon Bening⁴⁸. Estos retratitos eran de pequeñas dimensiones y de forma circular, como el que perteneció a Francisco I de Médicis, conservado en los Uffizi [fig. 20]⁴⁹, que representa al miniaturista anciano, con barba y cabellos blancos, vestido de negro y muy semejante a los dos retratos realizados por el Greco durante su estancia en Roma [véanse figs. 8 y 11].

En *La expulsión de los mercaderes del Templo* de Mineápolis, considerada como una de las obras más complejas y ambiciosas del periodo romano del Greco, el pintor insertó, en el ángulo inferior derecho, los retratos de cuatro artistas, tres de los cuales han sido fácilmente identificados [fig. 21]. A la izquierda aparece Tiziano, cuya imagen recuerda tanto al autorretrato de la Gemäldegalerie de Berlín como a la estampa de 1550 de Giovanni Britto; detrás del veneciano asoma la cabeza Miguel Ángel, tomado de uno de los numerosos retratos de Jacopino del Conte, y delante se inserta Giulio Clovio⁵⁰. Sobre la identidad del cuarto personaje, el único representado en la parte derecha, se han formulado varias hipótesis, las más plausibles de las cuales han sugerido el nombre de Rafael o el del Greco. A favor de esta última hipótesis, Edgar Wind observaba que el cuarto personaje se señala a sí mismo con el índice de la mano derecha, en un gesto típico de los autorretratos⁵¹. Por otro lado, los defensores de su identificación con Rafael observaban que el peinado y la indumentaria del artista representado no se corresponden con la moda de la época en que se pintó el cuadro, sino con la de los años veinte del siglo XVI⁵². En tiempos más recientes, Álvarez Lopera, al sintetizar tan compleja cuestión, ha acabado desechando la hipótesis del autorretrato del artista, subrayando que “aunque los rasgos faciales no



Fig. 22
Rafael: *Retrato de Bindo Altoviti*, c. 1516-1518.
Óleo sobre tabla,
59,5 x 43,8 cm.
Washington, National
Gallery of Art, Samuel
H. Kress Collection,
inv. 1943.4.33

Fig. 23
Retrato de Rafael,
en Giorgio Vasari:
*Delle vite de' piu
eccellenti pittori, scultori
et architetti...* Florencia,
Giunti, 1568



Fig. 24
Rafael: fresco de
La escuela de Atenas,
detalle con autorretrato
del artista (en segundo
plano), 1510. Ciudad
del Vaticano, Palacios
Vaticanos, Estancia
de la Signatura



sean exactamente los suyos [los de Rafael], el peinado, parecido al del *Retrato de Bindo Altoviti* ahora en la National Gallery de Washington [fig. 22], es también muy semejante al del retrato grabado de Rafael incluido por Vasari en sus *Vidas* [fig. 23], y la pose de la cabeza es similar a la del autorretrato del artista en *La escuela de Atenas* [fig. 24]⁵³. De parecer contrario es Marías, quien reafirma la identificación del personaje con el Greco, “cuya nariz curvada —y su melena todavía más larga— se aparta de los modelos del retrato de Rafael que normalmente se aducen”⁵⁴. La presencia de estos retratos ha sido interpretada, por regla general, como un homenaje a los artistas más grandes del Renacimiento, de los que el Greco se sentía el heredero y el continuador por haber asimilado su lección. Su presencia en el cuadro también ha sido considerada como una especie de nota de pie de página, en la que el artista indicaba sus fuentes de inspiración, o bien, de manera más específica, como la indicación de las fuentes principales utilizadas en la propia composición de la pintura. Se ha observado, asimismo, que la posición de cada personaje dentro del grupo guarda relación con las preferencias pictóricas del Greco, quien, al anteponer a Tiziano, lo sitúa en primer plano, mientras que Miguel Ángel queda relegado al fondo⁵⁵. En sus anotaciones marginales a un ejemplar del *De Architectura* de Vitruvio en la edición de Daniele Barbaro, Doménikos apuntó observaciones admirativas acerca de las esculturas de Miguel Ángel⁵⁶, pero sabemos —tanto a través de las *Considerazioni sulla Pittura* de Giulio Mancini⁵⁷ como por Francisco Pacheco, quien se entrevistó con el artista cretense en Toledo en 1611 y expuso posteriormente las opiniones de este en su *Arte de la Pintura*, publicado póstumamente en 1649—, que el Greco era muy crítico con las obras pictóricas de Miguel Ángel, hasta el punto de afirmar que este había sido “un buen hombre que no supo pintar”⁵⁸.

Durante el Concilio de Trento, la representación del episodio evangélico de la expulsión de los mercaderes del Templo fue utilizada como símbolo de la lucha de la Iglesia católica contra la herejía y contra el protestantismo y de sus esfuerzos por purificar las costumbres corruptas del



Fig. 25
El Greco: *La expulsión de los mercaderes del Templo*,
c. 1570. Óleo sobre tabla, 65,4 x 83,2 cm. Washington D.C.,
The National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection,
inv. 1957.14.4



Fig. 26
Cornelis Cort (a partir de un dibujo de Federico Zuccaro):
La expulsión de los mercaderes del Templo, 1568. Estampa

clero. El Greco pintó este tema varias veces a lo largo de su carrera, y las dos versiones más antiguas del mismo —la tabla de Washington [fig. 25]⁵⁹ y el lienzo de Mineápolis— han sido vinculadas a un probable encargo por parte de algún eclesiástico reformista del ambiente romano⁶⁰, aun cuando la segunda de estas obras, debido a la presencia de los cuatro retratos, también ha sido relacionada con la idea del “Templo de la Pintura” que cundió en los círculos artísticos romanos desde Francisco de Holanda hasta Federico Zuccaro⁶¹. Además, los complejos significados que se vislumbran en los diferentes elementos que aparecen en la escena, principalmente en la versión de Washington, han sido explicados mediante la intervención de una persona versada en la Sagradas Escrituras⁶². Por lo que respecta a las innumerables fuentes de la composición, se ha observado ya que el Cristo se basa en algunos dibujos de Miguel Ángel del mismo tema, que se conservan en el British Museum y que Marcello Venusti utilizó para su tabla del mismo título que se conserva en la National Gallery de Londres⁶³. La figura de Jesús también ha sido relacionada con una estampa del mismo tema de 1568, obra de Cornelis Cort a partir de un dibujo de Federico Zuccaro [fig. 26]⁶⁴.

El cuadro en cuestión encierra otro curioso enigma: el trozo de tela sobre el que se pintó el grupo de artistas, que mide exactamente 33,02 x 40,64 cm, fue recortado y reinsertado después con precisión en el mismo sitio. De los estudios de rayos X a los que la pintura fue sometida en el año 2000 resultó que la estructura particular del tejido —la sarga o anascote, utilizada desde el siglo XVI hasta el XVIII, muy compacta y a la que la imprimación se adhiere con dificultad— acusa una considerable continuidad a ambos lados de la unión. También el craquelado de la superficie pictórica se corresponde exactamente, por lo que dicha sección formaba parte, con toda seguridad, de la composición original⁶⁵.

Cuando el Greco realizó los retratos de Tiziano, de Miguel Ángel, de Giulio Clovio y del cuarto personaje —que seguramente es su autorretrato en ademán de llevarse la mano a la barbilla con un gesto de juicio—, el pintor pretendía representar, como ya se ha observado, a los artistas que habían sido sus maestros en el arte de la pintura⁶⁶. Por consiguiente, la palma se la daba a Tiziano, en su calidad de “máximo conocedor e imitador de la naturaleza [...] con su hermosa manera del colorido”⁶⁷, y al no compartir el Greco el juicio vasariano sobre la primacía artística de Miguel Ángel⁶⁸, insertaba a este maestro detrás del veneciano e incluso de Clovio, al que consideraba el mayor exponente de la “manera pequeña”. Esta clasificación ilustrada de los mejores maestros del arte de la pintura recuerda a la *Tabla de las águilas*, redactada por el portugués Francisco de Holanda al final de su tratado *Da pintura antiga* y de carácter marcadamente autobiográfico, en la que se enumeran los mejores artistas, agrupados según sus diferentes artes: pintores, iluminadores, escultores en mármol, arquitectos y entalladores en cobre y cornalina⁶⁹. Este tratado, que Francisco comenzó a escribir poco después de su regreso de Italia alrededor de 1540, se divide en dos partes, la segunda de las cuales la constituyen los *Diálogos romanos*, concluidos el 18 de octubre de 1548 y traducidos al español en 1563 por el pintor Manuel Denis. En el cuarto y último *Diálogo*, el portugués recuerda una conversación, mantenida en el otoño de 1539 en el palacio del cardenal Marino Grimani, en Roma, entre Giulio Clovio, Valerio Belli, nacido en Vicenza⁷⁰, y dos gentilhombres romanos, durante la cual Clovio, considerado como “el más acabado de todos los iluminadores del mundo”, fue invitado a mostrar algunas de sus obras, que despertaron la admiración de los asistentes⁷¹. Francisco recuerda con precisión algunas miniaturas, entre ellas “un *Ganimedes*



Fig. 27
Giulio Clovio (según Miguel Ángel): *El rapto de Ganimedes*, c. 1551-1553. Temple sobre pergamino, 340 x 235 mm. Florencia, Casa Buonarroti, inv. Gallerie 1890, n. 3516

Fig. 28
Giulio Clovio (según Miguel Ángel): *El rapto de Ganimedes*. Lápiz sobre papel, 192 x 260 mm. Windsor Castle, Royal Library, inv. 457

Fig. 29
Giulio Clovio (según Miguel Ángel): *Piedad Colonna*. Lápiz negro sobre papel blanco, 273 x 198 mm. Palermo, Galleria Regionale della Sicilia, Palazzo Abatellis, inv. 5237/162

Fig. 30
Giulio Clovio: *Piedad*. Lápiz negro sobre papel, 357 x 261 mm. Londres, Victoria & Albert Museum, PDP, inv. DYCE.218

Fig. 31
El Greco: *Piedad*, c. 1575-1576. Óleo sobre lienzo, 66 x 48,5 cm. Nueva York, The Hispanic Society of America, inv. A69

iluminado de su mano sobre el debuxo de M. Angelo muy suavemente labrado, que fué la primera cosa de él que en Roma ganó fama” [fig. 27]⁷².

La colección de Clovio, reunida en el transcurso de una larga y exitosa carrera desempeñada al servicio de importantes mecenas como los cardenales Domenico y Marino Grimani y el también cardenal Alejandro Farnesio, resultó fundamental para la formación del Greco, y fue fuente importante de inspiración para las pinturas de sus años romanos. Entre los centenares de dibujos que se mencionan en los inventarios de Clovio, figuran por lo menos nueve originales de Miguel Ángel y muchos otros realizados por el miniaturista a partir de invenciones miguelangelescas, como el *Ganimedes* [fig. 28], *El Sueño*, una *Piedad*, grupos de figuras de la bóveda y de *El Juicio Final* de la Capilla Sixtina, el *Faetón*, cuatro *Resurrecciones*, un *Descendimiento*, varias *Crucifixiones*, la *Judit*, *La Aurora* y *La Noche*—que representan las esculturas de la Sacristía Nueva de San Lorenzo de Florencia—, una *Piedad con una figura detrás* (tal vez la *Piedad Bandini*), *La diosa de la Naturaleza*, un estudio de desnudos mezclados con caballos, la *Virgen con tres figuras*, el *Cristo atado a la columna*, etcétera [figs. 29-31]⁷³. Con todo, la mayoría de los dibujos

Fig. 32

Giulio Clovio: *La adoración de los pastores*, c. 1568-1570, fol. 5v, en *Leccionario Farnesio* (*Leccionario Towneley*), 486 x 329 mm. Nueva York, Public Library. Astor, Lenox and Tilden Foundations, ms. 91

Fig. 33

Giulio Clovio: *El sermón del monte*, c. 1564-1568, fol. 6v, en *Leccionario Farnesio* (*Leccionario Towneley*), 486 x 329 mm. Nueva York, Public Library. Astor, Lenox and Tilden Foundations, ms. 91



Fig. 34

Giulio Clovio: *La Resurrección*, c. 1568-1570, fol. 16v, en *Leccionario Farnesio* (*Leccionario Towneley*), 486 x 329 mm. Nueva York, Public Library. Astor, Lenox and Tilden Foundations, ms. 91

Fig. 35

Giulio Clovio: *El Juicio Final*, c. 1564-1568, fol. 23v, en *Leccionario Farnesio* (*Leccionario Towneley*), 486 x 329 mm. Nueva York, Public Library. Astor, Lenox and Tilden Foundations, ms. 91



son de mano e invención del propio don Giulio, al igual que los utilizados para el *Evangelionario* o *Leccionario Farnesio* [figs. 32-35]. Dicho códice, iniciado en 1564 tras recibir el cardenal Alejandro Farnesio las órdenes sagradas, tuvo una gestación muy larga, y quedó inacabado a la muerte de Clovio⁷⁴. Las cuatro miniaturas a plena página ejecutadas por don Giulio —*La adoración de los pastores*, *El sermón del monte*, *La Resurrección* y *El Juicio Final*, dos de ellas recordadas por Vasari⁷⁵— evocan, por la multitud de personajes representados y por los angelitos que revolotean en caprichosas posturas, las pinturas del Greco [figs. 36 y 37].

Se subraya, por último, que en el segundo inventario de los bienes de Giulio Clovio, entre los objetos a los que más afición tenía el miniaturista y que conservaba en su misma habitación, se menciona “una cabeza de Bin[d]o altovite, invención de Rafael”⁷⁶. La indicación precisa del personaje representado y de la paternidad de su invención traen de inmediato a la mente el *Retrato de Bindo Altoviti* de Rafael [fig. 22]⁷⁷. Sin embargo, la exactitud con que en el inventario se indican las atribuciones tanto del “dibujo” como de la ejecución e incluso de la copia, distinguiendo entre la invención y la mano que ha ejecutado la obra —con expresiones como “de mano de Tiziano” o “sacada del original de Rafael”⁷⁸—, aconseja cierta cautela a la hora de identificar la pintura que perteneció a Clovio con la original rafaelesca, ya que también podría tratarse de una copia de esta.



Fig. 36
El Greco: *La Anunciación*, c. 1576. Óleo sobre lienzo,
117 x 98 cm. Madrid, Fundación Colección Thyssen-
Bornemisza, inv. 1975.35 (172)



Fig. 37
El Greco: *Adoración del nombre de Jesús (La Gloria de Felipe II o Alegoría de la Liga Santa)*, c. 1579-1582.
Óleo sobre lienzo, 140 x 110 cm. Patrimonio Nacional,
Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, inv. 10014683

La tabla de Rafael que representa al joven banquero romano de noble familia florentina, fallecido en 1556, fue recordada por primera vez por Vasari en 1550 con una frase ambigua: “Y a Bindo Altoviti le pintó su retrato cuando era joven, que es considerado estupendísimo”⁷⁹. Cuando, en el siglo XVIII, Giovanni Bottari cuidó la nueva edición de las *Vidas*, malinterpretó las palabras vasarianas y pensó que Rafael había ejecutado su autorretrato para Altoviti. Pese a que esta interpretación fue calurosamente impugnada —también sobre la base del cotejo con los autorretratos auténticos de Sanzio, que lo representan de tez pálida y de ojos y cabellos oscuros—, durante el siglo XIX se consideró esta pintura un autorretrato de Rafael. En 1554, el cuadro se había salvado de la confiscación por motivos políticos de los bienes florentinos de Bindo por parte del duque Cosme de Médicis, ya que se conservaba en Roma⁸⁰. Acaso se corresponda con “un cuadro de una cabeza de Bindo Altoviti, joven”⁸¹ que figura en el inventario de 1644 del palacio romano de los Altoviti. En 1682, el cuadro apareció en Florencia, donde permanecería hasta 1808, cuando fue vendido por la familia Altoviti y abandonó para siempre Italia. Con todo, a favor de que la pintura citada en el inventario de Clovio sea la original, se subraya el hecho de no haber noticia segura alguna acerca del paradero del retrato hasta su probable mención en el inventario de los Altoviti del siglo XVII⁸². Tampoco se deben olvidar los estrechos lazos que unían a Bindo Altoviti con la familia Farnesio y, en particular, con el cardenal Alejandro, del que había sido banquero de confianza y consejero artístico⁸³. Bindo, Annibale Caro y Giulio Clovio formaron parte de los primeros valedores de Francesco Salviati en Roma; los dos últimos granjearon para este artista florentino el encargo, por parte del cardenal Alejandro, de la decoración de la capilla del Palio del palacio de la Cancillería⁸⁴.

Sea como fuere, aquí nos interesa destacar cómo el Greco —que seguramente pudo acceder a los aposentos privados de Clovio, en los que se conservaba el *Libro de horas Farnesio* que había representado entre las manos del miniaturista en su lienzo de Capodimonte— vio también, colgado de la pared, el retrato de Altoviti. De ahí que no pueda aceptarse la hipótesis según la cual el cuarto personaje representado en la pintura de Mineópolis sea Rafael, hipótesis basada en el supuesto de una errónea identificación del personaje por parte del Greco⁸⁵ —que habría pintado a Bindo tomándolo por Rafael—, toda vez que el pintor cretense conocía seguramente la identidad del personaje representado en la pintura en poder de Clovio, ya fuera esta un original o una copia. Al contrario, el Greco, amén de saber perfectamente que se trataba de Bindo Altoviti, quedó hasta tal punto fascinado por la belleza del retrato que decidió revestirse con la indumentaria del joven banquero, amigo de Rafael y de Miguel Ángel, y lucir su mismo tocado. Resulta curioso que el “disfraz” empleado por el Greco —cuyo objetivo era presentarse a sí mismo como un artista prestigioso y, en palabras de Clovio, como “un discípulo de Tiziano [...] singular en la pintura”⁸⁶— acabara, con el paso de los siglos, oscureciendo su propia identidad, aunque no su gran habilidad como retratista, con la cual, citando una vez más las palabras del gran don Giulio, “asombró a todos estos Pintores de Roma”⁸⁷.

- * Deseo dar las gracias al profesor Fernando Marías por haberme dado la posibilidad de presentar a Giulio Clovio en el Simposio Internacional El Greco 2014.
- 1 Véase Vasari 1906, p. 557. [La versión española de las *Vidas* que citamos, con muy leves retoques, en la presente traducción, es la única completa existente hasta la fecha en nuestra lengua, debida a un grupo de traductores encabezados por J. Farrán y Mayoral y dividida en 5 volúmenes: Jorge Vasario [sic]: *Vidas de artistas ilustres*, Barcelona, Editorial Iberia, 1957; la biografía de Giulio Clovio figura en las pp. 302-308 del vol. V, *N. del T.*].
 - 2 Pinelli 1993, especialmente su segunda parte: *La Grande Maniera*, pp. 94-116.
 - 3 Vasari 1906, p. 564. [Véase Vasario 1957, p. 306].
 - 4 Smith 1964. En época más reciente, este tema ha sido tratado también por Calvillo 2012.
 - 5 Véase Borghini 1584, vol. IV, p. 533. Raffaello Borghini (c. 1537-1588) no era el bisnieto de Vincenzo Borghini, el docto benedictino interlocutor de Vasari, sino un “hijo de Francesco di Raffaello di Bernardo Borghini, natural de San Casciano Valdipesa, nombrado ciudadano el 12 de septiembre de 1542, auditor de Cosme de Médicis”. Véase Gustavo Bertoli, en Belloni, Drusi et al. 2002, p. 3.
 - 6 Fulvio Orsini, bibliotecario y consejero artístico del cardenal Alejandro Farnesio, en una carta de 7 de septiembre de 1579 dirigida a su patrono, escribió: “Ilustrísimo y Reverendísimo Señor Mío Honorabilísimo/ Al Señor Giovanni Giorgio [Cesarini] le diré lo que Vuestra Señoría Ilustrísima ordena para retraerlo de comprar el oficio parvo miniado, al cual, como carece de dibujo y es solo obra de diligencia, no veo por qué haya que darle tanta importancia. No lo quisiera yo para mí ni aunque me lo dieran por 25 escudos./ El cuadro de Giorgione creo que superará los 300 escudos, ya que muchos grandes señores se muestran apasionados por él [...]/ Roma, a vii de 7bre de 1579./ De Vuestra Señoría Ilustrísima y Reverendísima oblagadísimo servidor, Fulvio Orsino”. Véase Robertson 1995a, p. 227, n. 6. En esta carta, Orsini aconseja disuadir a Cesarini, yerno del cardenal Alejandro Farnesio, de comprar un libro de horas —que no ha sido posible identificar—, ya que sus miniaturas no estaban ejecutadas con “dibujo” (en su acepción de “invención”), sino solo con “diligencia”. El episodio resulta muy significativo, toda vez que demuestra que Orsini también era un experto en este tipo de obras.
 - 7 Ronchini 1865, p. 270, n. VII.
 - 8 Giorgio Vasari narra que a Salviati “le fue confiada, por parte de dicho cardenal [Alejandro Farnesio], y por intervención del señor Annibal Caro y de don Giulio Clovio, la pintura de la capilla del Palacio de San Jorge”, Vasari 1906, pp. 30 y 31. [Véase Vasario 1957, vol. V, p. 92]. Se trataba de la decoración de la capilla del Palio del palacio de la Cancillería de Roma, realizada entre 1548 y 1550 (véase Michel Hochmann, en Monbeig-Goguel y Hochmann 1998, p. 160). Dicho palacio se denominaba “de San Jorge” por el nombre de su antiguo propietario, el cardenal Raffaele Riario, llamado “el Cardenal de San Jorge” por su título de San Jorge en Velabro. Desde 1517 fue sede de la Cancillería Apostólica.
 - 9 En 1566, tras la muerte de Taddeo Zuccaro, Clovio escribió una carta al cardenal Farnesio en la que presentaba a Federico como sustituto de su hermano en la ejecución de los frescos de Caprarola. Véase dicha carta en Ronchini 1865, p. 269, n. V.
 - 10 Pérez de Tudela 2000b, pp. 297-301; Pérez de Tudela 2001a, p. 183.
 - 11 La carta en cuestión está publicada íntegramente en Pelc 1998b, pp. 18-20, según la transcripción de Ugo da Como (Como 1930, pp. 180-184).
 - 12 De Laurentiis, en prensa. Véase también 2014b.
 - 13 Bonnard 1929, pp. 68 y 69: “Ilmo. y Revmo. señor mío observantísimo:/ El Revmo. arzobispo de Génova ha enviado los dos cuadros que, en nombre de V. S. Ilma, le ordené mandara hacer a ese diestro pintor de Génova. El uno es un *Ecce Homo*, y el otro una *Piedad*, y los he recibido conforme a la carta que me escribe, la cual también envío adjunta con la presente a V. S. Ilma./ Acerca de la belleza de estos cuadros, digo que me parecen ser de una bella manera, y si se exceptúa algún defecto en el del *Ecce Homo*, es decir en el Cristo, todo lo demás está hartamente trabajado; las demás figuras que hay alrededor son de una bella manera, máxime la cabeza de Pilato, al igual que la de un soldado y otra en la oscuridad detrás del Cristo, así como la figura de un niño junto a las piernas del mismo Cristo./ Del cuadro de la *Piedad* no tengo más que decir que todo él me parece bello: Cristo, la Virgen, devotísima, e, igualmente devotísimo, un ángel./ Se los he mostrado a Mons. Obispo Ruffino; y aunque tampoco a él le gusta en demasía la disposición del Cristo en el *Ecce Homo*, la *Piedad*, sin embargo, le gusta mucho. Con todo esto, me parecen de una bella y singular manera./ Y sin más cosas que decirle por ahora a V. S. Ilma, le beso humildemente las manos, rogándole al Señor Dios que le otorgue toda ventura./ Roma, a VI de agosto de 1575./ Humildísimo servidor/ Don Julio Clovio”.
 - 14 Robertson 1995a, p. 221; Calvillo 2008, p. 79.
 - 15 Soprani 1674, p. 41. Sobre el testamento de Clovio, véase más adelante. Sobre algunos dibujos de Clovio que pertenecieron al miniaturista Giovanni Battista Castello, el Genovés (c. 1549-1639), amigo y discípulo de Luca Cambiaso, véase De Laurentiis 2014a, pp. 686-692, y especialmente pp. 687 y 688, con bibliografía.
 - 16 Brandi 1958. “En 1950, y por deseo de Luigi Einaudi, entonces presidente de la República, llegó al Istituto Centrale del Restauro un lienzo que se conservaba en la capilla de la Villa de Caprarola (utilizada a la sazón por la Presidencia) y en el que reconocimos de inmediato la mano de Cambiaso” (p. 117). La ficha de restauración de este cuadro puede consultarse online en ARES (Sistema informativo dell’Archivio fotografico e per la documentazione dei restauri dell’I.S.C.R.). Cuando preguntamos a la Soprintendenza de Roma por su localización actual, se nos dijo que “esta obra no depende ya de la Soprintendenza dei B.A.P.P.Rm.Fr.Lt.Ri.Vt.” (correo electrónico del 10 de octubre de 2014), pero no se nos indicaba dónde se encuentra actualmente. En la monografía de los Suida, la pintura de Caprarola es correctamente citada como *Piedad con un ángel* (Suida Manning y Suida 1958, p. 146), pero la imagen que aparece en la fig. 421 no se corresponde con el cuadro en cuestión; trátase, en cambio, de otra versión con notables variantes (dos ángeles en vez de uno), antiguamente conservada en la Galleria Barberini de Roma y desde 1959 en la Rhode Island School of Design de Providence (sobre esta última pintura, véase Jonathan Bober, en Bober 2006, pp. 380 y 381, n. 84).
 - 17 *Ibid.*; Margherita Priarone, en AA.VV. 2007, p. 346.
 - 18 Suida Manning y Manning 1971, pp. 198 y 199, fig. 5.
 - 19 Sobre la pintura, véase Álvarez Lopera 2005-2007, vol. II, tomo 1 (2007), pp. 71-74, n. 24, con bibliografía anterior.
 - 20 Smith 1964, p. 395.
 - 21 Vasari 1906, p. 558. [Véase Vasario 1957, vol. V, p. 302].
 - 22 *Ibid.* [Vasario 1957, vol. V, p. 303].
 - 23 Caro 1725, pp. 390-398, n. 232, Carta de Annibale Caro a Vicino Orsini, desde Frascati, de 12 de diciembre de 1564: “V. S., que si ha considerado bien las cosas de D. Giulio, sabrá que incluso la miniatura con figuras pequeñísimas representa a los Gigantes...” (p. 395).
 - 24 Álvarez Lopera 2005-2007, vol. II, tomo 1 (2007), pp. 93-95, n. 34, con bibliografía anterior.
 - 25 Smith 1987; Voelkle y Golub 2001.
 - 26 Trapier 1958, pp. 76 y 77.
 - 27 Smith 1964, p. 398.

- 28 Temple graso sobre tabla, 188,5 x 145 cm. Nápoles, Museo Nazionale di Capodimonte, inv. Q 139. Véase Spinosa 1995, pp. 135 y 136.
- 29 Tolnay 1975-1980, vol. IV, pp. 89 y 90, 589 r.º y pp. 101 y 102, 605 r.º.
- 30 “Una ventana hecha por el M[ae]stro Miguel Ángel” y “una puerta de la propia mano de Miguel Ángel” figuran en el inventario de Clovio: véase Bertolotti 1881-1882, pp. 268 y 269. Véase también Perrig 2014, pp. 99, 125 y 126, 229, 232-234, 523-528. A la espera de una revisión global del catálogo de las obras de Giulio Clovio, se señala que varias miniaturas siguen atribuyéndose erróneamente a este artista. A este respecto, cabe subrayar que *La entrega de las llaves a san Pedro* del Musée du Louvre (inv. 3044) no es de Giulio Clovio, como supone Alexander Perrig (2014, pp. 149, 297-301), sino de Giovanni Battista Castello, el Genovés (véanse Avril, Reynaud y Cordellier 2011, pp. 121-123, n. 65; De Laurentiis 2012; De Laurentiis 2014a, pp. 681-692). Las famosas *Victorias de Carlos V* de la British Library de Londres (inv. Add. Ms. 33733) fueron miniadas por Simonzio Lupi de Bérgamo (véase De Laurentiis 2014a, pp. 673-681) y enviadas en calidad de obsequio, en junio de 1593, por el duque Francisco María II della Rovere al príncipe Felipe III, quien veraneaba, junto con su familia, en el Escorial (véase Pérez de Tudela 2013, pp. 99 y 100, notas 65 y 68). Por lo que atañe, en cambio, a *La Sagrada Familia con santa Isabel y san Juanito* del Museo Lázaro Galdiano de Madrid (inv. 540), se confirma que la miniatura fue ejecutada por Giulio Clovio hacia 1553 en Florencia (De Laurentiis 2002, 2004, 2014b y en prensa), pero Lorini y Zeller 2006 (p. 80 y fig. en la p. 66) publican la foto de la miniatura del Lázaro Galdiano identificándola, erróneamente, con la que cita Vasari como destinada a Ruy Gómez. Al corregir a Lorini y Zeller 2006, Perrig (2014, pp. 510-511 y nota 1317) cita, erróneamente también, a De Laurentiis 2002.
- 31 Carta de Clovio al cardenal Farnesio, de 20 de agosto de 1577, véase Robertson 1992, p. 307, n. 102.
- 32 Vasari 1906, p. 569. [Véase Vasario 1957, vol. V, p. 308].
- 33 Golub 1980, pp. 124-127.
- 34 *Ibid.*
- 35 Bertolotti 1881-1882. Recientemente transcrito en Hegener 2012.
- 36 Bertolotti 1881-1882, pp. 267-268.
- 37 *Ibid.*
- 38 Van Hogendorp Prosperetti 2008.
- 39 Álvarez Lopera 2005-2007, vol. II, tomo 1 (2007), p. 93. Sobre la pintura de Tiziano, véase Spinosa 1995, pp. 63-64.
- 40 “Un cuadro de una Magdalena de Tiziano”, véase Bertolotti 1881-1882, p. 274.
- 41 Zapperi 1995, pp. 51-54.
- 42 Vasari 1906, p. 559. [véase Vasario 1957, vol. V, p. 303]. Acerca de Clovio como canónigo regular de San Salvador, véanse Benozzi 2001 y Longhin 2001.
- 43 De Marchi 2011.
- 44 Bertolotti 1881-1882, p. 274.
- 45 *Ibid.*
- 46 El inventario de Fulvio Orsini de 1600 lo publicó Pierre de Nolhac, pero fue Michel Hochmann quien examinó de manera sistemática dicho documento, cotejándolo con los demás inventarios farnesianos. En el inventario de Orsini se enumeran las siguientes pinturas del Greco: “39. Cuadro con marco de nogal, con un paisaje del monte Sinaí, de mano de un Griego discípulo de Tiziano. [...] 43. Cuadro con marco de nogal tallado, con el retrato de don Giulio, miniaturista, de mano del citado Griego. 44. Cuadrado con marco de nogal dorado, con el retrato de un joven con capelo rojo, de mano del mismo. 45. Cuatro tondos de cobre, con los retratos del cardenal Farnesio, S. Angelo, Bessarione cardenal y papa Marcelo, de mano del mismo”, véanse Nolhac 1884, p. 433, y Hochmann 1993, pp. 79 y 80.
- 47 En el inventario de Clovio fechado el 4 de enero de 1578, se menciona “una cajita del retrato de D. Giulio”, véase Bertolotti 1881-1882, p. 275. En el inventario de Fulvio Orsini figura un “cuadrado con marco de nogal, en miniatura, con el retrato de Don Giulio, de la Rossa y de su hermana, de mano de don Giulio”, legado al cardenal Alessandro Peretti, véanse Nolhac 1884, p. 436, n. 105; Hochmann 1993, pp. 61, 90.
- 48 Véase la carta de 1543 escrita por Annibale Caro, en nombre de Giulio Clovio, a la miniaturista Lavinia Teerlinc, transcrita en Pelc 1998a, pp. 185 y ss. El pequeño retrato de Teerlinc puede identificarse con el que se cita en el inventario del 4 de enero de 1578: “Una cajita redonda con el retrato de Livinia, miniaturista de la Reina de Inglaterra”, véase Bertolotti 1881-1882, p. 274.
- 49 Silvia Meloni Trkulja, en Barocchi 1980, pp. 196 y 197, n. 368; Meloni Trkulja 1983, p. 94; Cionini Visani y Gamulin 1993, p. 85.
- 50 Marías 1997, p. 110; Álvarez Lopera 2005-2007, vol. II, tomo 1 (2007), pp. 71-74.
- 51 Wind 1939-1940.
- 52 En el catálogo de la colección del duque de Buckingham de 1648, publicado más de un siglo después, dicho cuadro se describe en los siguientes términos: “Por el Greco. Cristo expulsa a los mercaderes del Templo. Hay unas treinta y dos figuras en este cuadro, cuatro de las cuales son las efigies de Tiziano, Rafael, etc.”, véase *A Catalogue of the curious Collections of Pictures of George Villiers, Duke of Buckingham* [...], Londres, 1758, p. 3. En mi opinión, el hecho de que solo dos de los cuatro personajes representados en el lienzo se mencionen en el inventario —es decir Tiziano y Rafael, mientras que Miguel Ángel y Giulio Clovio no están identificados— no corrobora en modo alguno la identificación del cuarto retrato con el de Rafael.
- 53 Véase Álvarez Lopera 2005-2007, vol. II, tomo 1 (2007), p. 72. La referencia al *Retrato de Bindo Altoviti* que se conserva en Washington se debe a Joannides 1995; véase más adelante.
- 54 Marías 2014c, p. 135.
- 55 Álvarez Lopera 2005-2007, vol. II, tomo 1 (2007), pp. 71 y 72.
- 56 Madrid, Biblioteca Nacional de España, inv. R/33475. Véanse Marías y Bustamante 1981 y Marías 1999b, p. 184.
- 57 Marías 1997 (2013), p. 113.
- 58 *Ibid.*, p. 101. Véase también Marías 1999b.
- 59 Álvarez Lopera 2005-2007, vol. II, tomo 1 (2007), pp. 67-70, n. 23.
- 60 *Ibid.*, p. 67.
- 61 Marías 1997 (2013), p. 110, con referencia bibliográfica a Deswarte-Rosa 1991a y 1991b.
- 62 Álvarez Lopera 2005-2007, vol. II, tomo 1 (2007), p. 67.
- 63 *Ibid.*, p. 68.
- 64 Marías 1999a, p. 61 y nota 56. Sobre la estampa, véase Strauss y Shimura 1986, p. 83.
- 65 En el informe de restauración del año 2000, el conservador David Marquis anotaba: “Los estudios de rayos X muestran la existencia de una considerable continuidad del inusual tejido de sarga a ambos lados de la unión. Incluso las redes de craquelado coinciden sistemáticamente, por lo que la sección forma parte, sin duda, de la composición original. Lo que desconocemos es por qué y cuándo fue extraída y reinsertada. Sea como fuere, lo cierto es que eso ocurrió cuando el cuadro ya había envejecido considerablemente”. Agradezco esta información a Nicole Wankel, ayudante de administración de la sección de Pintura del Minneapolis Institute of Arts.
- 66 Marías 1997 (2013), p. 110.
- 67 Véase Marías 1999b, p. 184.
- 68 “Pese a que Buonarroti lograra alcanzar las más altas cumbres del arte en alguna de sus acepciones, como la arquitectura y la escultura, en otras adolecía de demasiadas lagunas como para poder ser considerado, tal como insistía dogmáticamente Vasari, el pintor más grande de su tiempo”, en *ibid.*, pp. 184 y 185. Véase también Salas y Marías 1992.

- 69 Holanda 1923, pp. 116-122.
- 70 Sobre Valerio Belli (Vicenza, 1468-1546), entallador de metales y tallista en piedras duras, véase Gasparotto 2000, p. 137 y nota 3, que fecha dicha conversación en el otoño de 1539 (y no en el de 1538, como indica con frecuencia la crítica).
- 71 Holanda 1923, pp. 103-113: 103.
- 72 *Ibid.*, p. 105. Tradicionalmente, se identifica la miniatura citada por Francisco de Holanda con la que se conserva en la Casa Buonarroti de Florencia, sobre la cual véanse: Silvia Meloni Trkulja, en Barocchi 1980, pp. 194 y 195, n. 363; Meloni Trkulja 1983, pp. 94, 97 y 98; y, más recientemente, Pina Ragionieri, en Bardeschi Ciulich y Ragionieri 2010, pp. 90 y 91, n. 33; y Marongiu 2013, p. 272. La miniatura se ha expuesto en Roma con ocasión del 450 aniversario de la muerte de Miguel Ángel Buonarroti: véase Pina Ragionieri en Acidini, Capretti y Risaliti 2014, p. 326, VII. 9. En mi opinión, y según advirtió ya Pierluigi Leone de Castris (en Abbate 1995, pp. 124 y 125), el *Ganimedes* florentino es una segunda versión, realizada por Clovio para el duque Cosme I de Médicis durante su estancia en Florencia, por lo que puede fecharse a principios de los años cincuenta del siglo XVI. A mi parecer, la miniatura mencionada por Francisco de Holanda se corresponde, en cambio, con la que vio Francisco Pacheco en poder de Francisco de Texada en Sevilla, hoy en paradero desconocido: véanse De Laurentiis 2014b y en prensa.
- 73 Véase Bertolotti 1881-1882.
- 74 Alexander 2008.
- 75 Se trata de *El Sermón del Monte* y de *El Juicio Final*: véase Vasari 1906, p. 568. [Vasario 1957, vol. V, p. 308].
- 76 Bertolotti 1881-1882, p. 274.
- 77 Los demás retratos conocidos de Bindo Altoviti lo representan en edad madura. Hacia 1534, al inicio del pontificado de Paulo III Farnesio (1534-1549), Bindo fue retratado por Francesco Salviati, y la pintura fue enviada a su villa de San Mizzano in Valdarno. Hacia el final de su vida, también lo retrataron Jacopino del Conte (Montreal, Musée des Beaux-Arts) y Girolamo da Carpi (colección privada). Cabe recordar, asimismo, su busto, obra de Benvenuto Cellini, conservado en el Isabella Stewart Gardner Museum de Boston (inv. S26e21): véase Brown y Van Nimmen 2005, pp. 18 y 182, nota 24.
- 78 Bertolotti 1881-1882, p. 274.
- 79 Brown 2004, p. 93.
- 80 En aquella época, Bindo Altoviti, funcionario pontificio, opositor político del duque Cosme I y de ideales republicanos, vivía en Roma. Sobre la procedencia de la pintura, véase Brown 2004, p. 378, n. 8.
- 81 *Ibid.*
- 82 Brown y Van Nimmen 2005, pp. 31 y 32.
- 83 Denunzio 2004.
- 84 Véanse la nota 8 y Denunzio 2004, p. 451 y nota 8, donde hay que leer “Clovio” en lugar de “Giovio”.
- 85 Véase Joannides 1995, p. 202 y p. 205, nota 17: “Durante breve tiempo me tentó la hipótesis (sustentada con todo lujo de detalles por Edgar Wind [Wind 1939-1940]) de que el cuarto personaje fuera el Greco mismo, y dudé entre las diferentes posibilidades; pero la dependencia de ese retrato respecto al *Bindo Altoviti* de Rafael, tanto en la forma como en el color —aun cuando le confiera una expresión extrañamente preocupada— es demasiado directa como para que se trate de una coincidencia, y hubo de concebirse precisamente con el fin de ser reconocida. La cita del Greco constituye una interesante prueba de la temprana identificación errónea de dicho retrato”.
- 86 Ronchini 1865, p. 270, n. VII.
- 87 *Ibid.*

(Re)consideración del mestizaje del Greco

Andrew R. Casper

«Assistant professor» de Historia del Arte, Miami University,
Oxford, Ohio (EE.UU.)

Escribo en la introducción a mi libro *Art and the Religious Image in El Greco's Italy* que “su pintura [del Greco] experimentó unos cambios tan drásticos —de estilo, clientela e incluso público— que los intentos de hallar una continuidad a lo largo de toda su carrera corren el riesgo de pasar por alto los significativos matices que encierra esa fase primera, hasta hoy poco explorada, y que solo podemos obtener mediante un estudio específico”¹. Y por esa razón me permití examinar únicamente el periodo que rodea a la estancia del artista en Italia, dejando para otra ocasión la difícil tarea de averiguar lo que ese periodo significó para el resto de su carrera. Gracias a esta oportunidad de participar en la celebración del cuarto centenario de la muerte del artista, puedo ahora abordar el epílogo del que mi libro carece.

Del mismo modo que nadie puede pretender comprender plenamente al Greco si no tiene en cuenta sus orígenes griegos, los nueve años que pasó entre Venecia y Roma son no menos esenciales para nuestro conocimiento del artista y su obra. Pero sigue habiendo importantes preguntas sin contestar: nosotros, los expertos y estudiosos, ¿cómo podemos explicar satisfactoriamente la experiencia que vivió el Greco en Italia en el contexto del conjunto de su carrera? Además, ¿cómo conciliar su estancia en Italia con la cultura mediterránea en general de los siglos XVI y XVII, es decir, la cultura en cuyo seno desarrolló su trabajo? Para dar respuesta a estas preguntas me referiré en primer lugar a los problemas que, de entre los que plantea la relación del Greco con Italia y con el arte italiano, frustran concretamente los intentos de comprender plenamente su producción pictórica. Propondré después que el concepto de mestizaje nos ofrece un buen modelo para el análisis de su singular identidad multicultural, identidad fraguada por sus desplazamientos de Creta a Italia y de esta a España. En consecuencia, apuntaré que los actuales estudios académicos sobre el mestizaje —hasta el momento ajenos al interés por el Greco— podrían facilitarnos unos instrumentos con los que situar al artista en el marco cultural más amplio del que se alimentó su carrera. No obstante, y como señalaré en las conclusiones, esas consideraciones pueden acabar por complicarnos la tarea como historiadores del arte, especialmente en lo que atañe a la atribución de determinadas obras desde el punto de vista de cómo encajan en lo que sabemos de su biografía.



Fig. 1
El Greco: *Dormición de la Virgen*, c. 1565-1566.
Temple sobre tabla, 62,5 x 52,5 cm. Syros (Ermúpolis),
iglesia de la Koimesis



Fig. 2
El Greco: *Asunción de la Virgen*, 1577-1579. Óleo sobre
lienzo, 403,2 x 211,8 cm. The Art Institute of Chicago,
donación de Nancy Atwood Sprague en memoria de Albert
Arnold Sprague, inv. 1906.99

1. La centralidad de Italia

Mi libro se inicia con una comparación de la *Dormición de la Virgen* [fig. 1], un icono que el Greco pintó hacia 1565, cuando aún trabajaba en Creta, y la *Asunción de la Virgen* que realizó en 1577 para el retablo de Santo Domingo el Antiguo, en Toledo [fig. 2]. Ambas obras, que narran episodios de la muerte de María, enmarcan el periodo italiano del artista. Al verlas juntas se pone claramente de manifiesto la rápida transformación que experimentó su estilo. En solo unos doce años, el Greco rechazó muchos de los elementos más reconociblemente bizantinos que caracterizan los iconos cretenses de finales del siglo XVI —el empleo del oro como material refulgente, la precisión de la pincelada, un espacio compositivo restringido y unas figuras sinuosas— en favor de un estilo que se interesa más por las cualidades de los maestros del Renacimiento europeo. Aunque algunos elementos de la *Asunción* sí que son vestigios del estilo cretense del Greco y a la vez anuncian su manera más tardía y singular, lo que vemos en esta obra es también indicativo de la huella que dejó en su manera figurativa el periodo intermedio que pasó en Italia. Resulta difícil imaginar, en cualquier otro periodo de su carrera, una discordancia tan clara entre dos estilos disonantes en un plazo de tiempo similar. De hecho, podría perdonársenos que no reconociéramos la misma mano en ambas obras de no ser por lo parecido de sus firmas: “Doménikos Theotokópoulos lo representó” en la *Dormición*, y una versión de lo mismo pero algo más informativa en la *Asunción*: “Doménikos Theotokópoulos de Creta lo representó, 1577”, que anuncia la producción de un artista nacido en Grecia cuyos orígenes están por lo demás ocultos bajo un estilo nada griego².

La cuestión que quiero plantear es la siguiente: ¿qué le sucedió al Greco, tras representar la Dormición de la Virgen, que le inspiró tan poco tiempo después esa forma de pintar la Asunción?³ La respuesta más directa nos obliga a tener en cuenta tanto la biografía como la geografía. Como es bien sabido, la juventud del artista estuvo marcada por una persistente itinerancia. Nacido hacia 1541 en Creta, se formó como pintor de iconos en su Candía natal antes de trasladarse a Venecia en 1567. Allí estudió el arte de Tiziano, Tintoretto y otros maestros de la pintura renacentista veneciana. En 1570, movido quizás por un apremiante deseo de proseguir su autodidacta aprendizaje del arte del Renacimiento italiano, partió para Roma, donde esperaba —finalmente no lo consiguió— atraer la prolongada protección del cardenal Alejandro Farnesio. En 1572 ingresó en el gremio de los pintores locales, precursor de la Academia de San Lucas, y según todas las versiones —aunque algunos especialistas disienten— se quedó en Roma durante los cuatro años siguientes. En ese tiempo comprobamos la fuerte influencia formal que ejerció en él Miguel Ángel, facilitada sin duda por el contacto directo con las obras del maestro que había en la ciudad. En 1577 se estableció en España, probablemente esperando encontrar allí las lucrativas oportunidades de trabajo que hasta entonces se le habían resistido. Aunque no consiguió el honor de ser designado pintor de la corte de Felipe II como había sido su primer deseo, su deambular llegó abruptamente a su fin cuando encontró en Toledo una acogida más cálida y unas circunstancias profesionales más prometedoras. Tras pintar el *Expolio* para la catedral y los lienzos para el retablo de Santo Domingo el Antiguo, se quedó en la capital imperial hasta su muerte en 1614. Y nunca más volvió a pisar Creta ni Italia.

Esta trayectoria catalizó la singular evolución que tuvo el arte del Greco en la primera parte de su carrera, a saber, su transformación de



Fig. 4
Ilustración del libro de Daniele Barbaro,
La pratica della prospettiva (1568)

Fig. 5
Las Termas de Diocleciano, ilustración del libro
de Bernardo Gamucci, *Le antichità della città
di Roma* (1569)

Fig. 3
El Greco: *La curación del ciego*, c. 1572. Óleo sobre
lienzo, 50 x 61 cm. Parma, Galleria Nazionale, inv. 201

Fig. 6
Dibujos del Arco de Constantino y las columnas
de un templo circular

un pintor cretense de iconos, en gran medida a la manera posbizantina, en un maestro renacentista que se adaptó a los estilos de los artistas a los que había admirado en Italia. La tercera y última versión de *La curación del ciego* [fig. 3], que es de principios de la década de 1570 y se halla hoy en la Galleria Nazionale de Parma, resume a la perfección los diferentes elementos del arte italiano que estudió en Venecia y Roma y que tuvieron una influencia tan profunda en su evolución artística. Tanto los dos protagonistas principales como las multitudes que les flanquean tienen una deuda con la estatuaría romana antigua, así como con figuras que aparecen en obras de Rafael y Miguel Ángel. El Greco sitúa a Cristo y al joven ciego ante un telón que retrocede con una perspectiva exagerada, basada en una ilustración de un escenario teatral que apareció primero en los tratados de arquitectura de Sebastiano Serlio y que después pirateó Daniele Barbaro en *La pratica della prospettiva* (1568) [fig. 4]. Se trata de una construcción experimental derivada de la ciencia de la óptica, algo que atrapa el propio acto de ver del espectador y con ello propone como tema principal del cuadro el milagroso comienzo de la vista activa. Al fondo se aprecian las bóvedas de las Termas de Diocleciano, conforme a una ilustración de *Le antichità della città di Roma* de Bernardo Gamucci (1569) [fig. 5]. Ese conjunto acababa de ser restaurado y reconvertido en iglesia de Santa Maria degli Angeli, uno de los últimos proyectos de Miguel Ángel. Junto con las vistas oblicuas del Arco de Constantino y las columnas de un templo circular no especificado [fig. 6], procedentes de estampas y dibujos, en estas referencias a la Antigüedad clásica vemos a un Greco interesado en utilizar las ruinas de la antigua Roma para impulsar la ideología contrarreformista de una Iglesia cristiana de nuevo triunfante. Por último, todos estos elementos figuran en una composición cuyo estilo recuerda al del vibrante *colorito* de Tiziano y Tintoretto⁴.

No obstante, con la misma rapidez con que el artista los absorbió, esos atributos italianos perdieron de repente, no mucho después de su llegada a España, la importancia central que habían llegado a tener para su pintura. El hincapié en la teatralidad de las figuras, el espacio perspectivo, el color veneciano y el diseño centroitaliano, tan característico de su etapa anterior, acaba dando paso a una vibrante luminosidad en la



Fig. 7

Pinturas realizadas para el retablo del Colegio de Doña María de Aragón, en Madrid, entre 1596 y 1600:

La Anunciación, 1596-1600. Óleo sobre lienzo, 315 x 174 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P3888

La adoración de los pastores, 1596-1600. Óleo sobre lienzo, 364 x 137 cm. Bucarest, Muzeul Naional de Art al României

La Crucifixión, 1596-1600. Óleo sobre lienzo, 312 x 169 cm. Museo Nacional del Prado, inv. P823

Fig. 8

El Greco: *El entierro del señor de Orgaz*, 1586-1588. Óleo sobre lienzo, 480 x 360 cm. Toledo, parroquia de Santo Tomé

representación de los santos y figuras sagradas, cuya desmaterialización resultaría sin duda tan extraña a los espectadores de la época como nos resulta a los de hoy. Una vez terminadas las pinturas del retablo del Colegio de Doña María de Aragón [fig. 7], en Madrid, entre 1596 y 1600, su experiencia italiana es ya mucho más difícil de detectar. De hecho, los observadores siguen preguntándose con frecuencia si era un misticismo arrebatado, un invalidante astigmatismo o mera excentricidad lo que distorsionaba su percepción de la realidad, con el resultado de esas alargadas formas sobrenaturales, esos cuerpos que parecen ingravidos, esos erráticos destellos de luz y color y esos entornos espaciales que parecen a un tiempo claustrofóbicos y vacíos.

Así pues, ¿qué es lo que estas obras posteriores deben exactamente a la experiencia italiana del Greco? ¿Cómo conciliamos su bagaje multicultural anterior con el estilo personal que desarrolló en España? Dos puntos de vista extremos bastarán para demostrar la falta de acuerdo entre los especialistas a la hora de explicar ese papel de Italia después de Italia. En *The Spanish Eye* (2007), Robert Havard resucita el viejo argumento de que el arte del Greco en España es intrínsecamente español. Para él, la confluencia de lo hiperreal y lo superreal que marca por igual obras como el *Entierro del señor de Orgaz* [fig. 8] y la poesía mística de la época es una característica nacional que impregnó ampliamente la producción cultural de la España del Siglo de Oro. Lo que aquí me interesa es la rapidez con que Havard despacha la posibilidad de que el periodo italiano del Greco desempeñara algún papel en su ulterior forma de pintar. Partiendo de que el “misticismo esotérico” de sus cuadros procede de una adaptación del icono bizantino, Havard solo reconoce, y a regañadientes, los “frustrados intentos” de dominar los estilos pictóricos del Renacimiento italiano. En consecuencia, para él el Greco “está claramente más a gusto en sus obras toledanas una vez que ha abandonado la geometría de los pavimentos cerámicos y las columnatas italianas por un estilo icónico más plano, en el que el espacio y la profundidad se revelan de manera indirecta mediante la yuxtaposición de colores y el movimiento, el tamaño y la posición de las figuras en el plano del cuadro”⁵. En esta teoría, en la producción española del Greco reaparece como por ensalmo su formación cretense, pero no su ulterior (y no menos aprovechable) formación italiana.

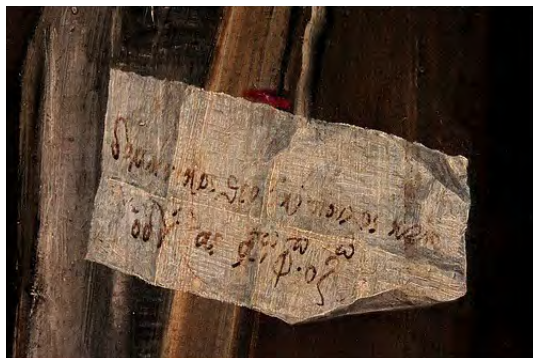


Fig. 9
Firma del Greco

En *The Sacred Image in the Age of Art* (2011), en cambio, Marcia Hall considera los cuadros españoles del Greco como manifestaciones de la importación a España de su formación italiana. Aunque en su “independencia estilística” esta autora solo encuentra “pocas huellas de su linaje veneciano, y aún menos de su linaje romano, y solo un eco lejano de la tradición bizantina”, califica el entorno toledano de propicio para un artista italiano que, como él, quería revitalizar la iconografía religiosa⁶. Aunque no todas las composiciones que pintó en Toledo revelan una gran influencia italiana directa, o al menos visible, Hall deduce con elegancia que las cualidades por las que la obra española del artista es más conocida sí tienen su origen en Italia, como por ejemplo en las “técnicas para plasmar lo trascendente” de Tintoretto y en el tipo de iluminación nocturna que utilizaba Correggio⁷.

Pero por esclarecedora que sea la sutil lectura de los “italianismos” del Greco que hace Hall, no deja de ser razonable que los espectadores sean incapaces de detectar ninguna prueba visible de que el artista pasó un periodo de su vida en Italia. Habría que saber qué parte de nuestra constatación de esa huella visible procede de que nos parece increíble que su total adhesión a la pintura renacentista italiana desapareciera tan repentina e inesperadamente como desapareció. Además, el hecho de que la cultura artística española estuviera aceptando entonces el legado de Italia, como se pone de manifiesto en el mecenazgo de Carlos V y Felipe II, hace aún más desconcertante que el Greco acabara dando la espalda al estilo italiano. ¿Qué nos dice todo esto sobre su identidad étnica y artística? ¿Cómo podrían reflejar las opciones que eligió el Greco el entorno cultural en el que trabajaba? Son preguntas relacionadas entre sí, y para responderlas parto de la base de que Italia fue siempre un elemento central para él y que su importancia no puede negarse solo porque dejara de remitirse de una manera directa a Tiziano y Miguel Ángel.

2. El mestizaje como modelo de interpretación

Como mi libro se centra en los significados religiosos de los cuadros del Greco para la cultura artística de la Contrarreforma, me gustaría examinar aquí en un sentido más amplio la identidad cultural del artista a medida que fue desarrollándose y modulándose con su experiencia de trabajar en el extranjero. En un artículo reciente examinaba cómo las firmas del Greco revelan un intento constante de mantener una identidad pública griega [fig. 9], pues parece que “lo griego” gozaba de cierto prestigio en el mercado⁸. Pero la cuestión se hace especialmente compleja cuando consideramos el legado visible o estilístico de su formación artística. La vida itinerante del Greco y la rápida transformación de su estilo pictórico al compás de sus traslados desde Creta hasta Italia y después hasta España pueden contemplarse a la luz de las actuales investigaciones sobre la identidad étnica individual en una época de globalización. Y podríamos ver así ese pluralismo cultural —lo que en adelante denominaré “mestizaje”— no tanto como un producto de la mezcla étnica cuanto como resultado de una conciencia individual que controla su entorno artístico al mismo tiempo que es controlada por él.

Aunque pocos se aventuraron a ir tan lejos y durante tanto tiempo como él, el Greco no fue el único artista viajero de la Edad Moderna. Como Italia tenía un constante atractivo para los artistas de toda Europa, puede detectarse algo de multiculturalidad en obras de numerosas luminarias de la época. Alberto Durero fue dos veces a Italia, en 1494-1495 y en 1505-1507. Los estudiosos del maestro alemán han señalado una clara



Fig. 10
Alberto Durero: *Fiesta de las guirnaldas de rosas*, 1506.
Óleo sobre tabla, 162 x 192 cm. Praga, Národní Galerie

Fig. 11
Maarten van Heemskerck: *Procesión triunfal de Baco*,
1537-1538. Óleo sobre tabla, 56 x 107 cm. Viena,
Kunsthistorisches Museum

Fig. 12
Peter Paul Rubens: *La elevación de la cruz*, 1609-1610.
Óleo sobre tabla, 460 x 340 cm (panel central) y 460 x 150 cm
(paneles laterales). Amberes, Catedral de Nuestra Señora

transformación de su estilo en las obras realizadas durante y después de su estancia italiana, apreciable sobre todo en la *Fiesta de las guirnaldas de rosas* [fig. 10], que es una especie de resumen pictórico de todo lo que aprendió en Italia⁹. La comparación con el Greco es quizá más adecuada en el caso de Maarten van Heemskerck [fig. 11], cuyo estudio de la Antigüedad clásica y de la pintura renacentista cuando estuvo en Roma a mediados de la década de 1530 contribuyó en gran medida a las composiciones que realizó durante el resto de su carrera en los Países Bajos¹⁰. Análogamente, aunque unas décadas después de que el Greco estuviera en Italia, en la producción de Peter Paul Rubens se aprecia la absorción del dibujo de Miguel Ángel, el claroscuro de Caravaggio y la luz y el color de Venecia, aspectos que cultivó en sus viajes a Italia entre 1600 y 1608. Esto es especialmente evidente en la *Elevación de la cruz* que pintó para el retablo de la iglesia de Santa Walpurgis en Amberes [fig. 12]¹¹. Y por supuesto que hubo otros artistas griegos que siguieron un camino similar al que tomó el Greco cuando dejó Creta para trabajar en Venecia.



Fig. 13
Ioannis Permeniatas: *Virgen entronizada con el Niño, san Juan Bautista y san Agustín*, primeras décadas del siglo XVI. Temple sobre tabla, 126 x 116 cm. Venecia, Museo Correr



Fig. 14
Michael Damaskenos, *La adoración de los Magos*, década de 1570. Temple y oro sobre tabla. Colección Agia Aikaterini Sinaiton, Heraclión, Creta

Tal es el caso de Ioannes Permeniatas, quien trabajó en Venecia desde la década de 1520 como mínimo. Su obra más famosa, un retablo de la *Virgen con el Niño, san Juan Bautista y un santo obispo* del Museo Correr (Venecia) [fig. 13], pone de relieve una facilidad en el manejo de la perspectiva que, junto con su luminoso paisaje, es especialmente reveladora de su absorción de la manera pictórica veneciana. Y, por supuesto, todos conocemos las obras que Michael Damaskenos pintó en Venecia en la década de 1570 y en las que se aprecian claros elementos italianos [fig. 14].

En todos estos casos, sin embargo, sostengo que el arte italiano adornó un estilo que en última instancia seguía siendo mixto, pues el estilo original de cada artista se detecta fácilmente bajo la capa de nuevos motivos pictóricos cuyos modelos se hallan en Venecia y Roma. La producción italiana del Greco, en cambio, oculta más profundamente su estilo griego que lo que una experiencia análoga ocultó las maneras alemana, flamenca y griega, aún visibles en las obras de otros artistas que viajaron a Italia. El estilo de las obras que el Greco pintó en esos años está tan próximo a los modelos italianos que, sorprendentemente, hay en ellas muy poco que indique que su autor procedía de una tradición artística diferente. Recordemos, en efecto, que Antonio Palomino escribió que los cuadros del Greco eran muchas veces imposibles de distinguir de los de Tiziano¹².

La intensidad y la rapidez con que el Greco adoptó las corrientes estilísticas italianas durante la década que pasó en Venecia y Roma deben apuntar aún más a una facilidad —nada conflictiva— para adaptarse a esos nuevos entornos. En consecuencia, no creo que rebuscar claves visuales que confirmen los ingredientes que contribuyeron al mestizaje artístico del Greco —como se hace especialmente en lo que se refiere a su “bizantinismo” latente después de irse de Creta— resulte muy útil si lo que queremos es explicar el singular papel que desempeñó Italia en su evolución como pintor¹³. Más bien hemos de abrirnos a otras metodologías para detectar unas manifestaciones más matizadas de ese mestizaje, lo que a su vez nos permitirá articular la influencia de la estancia italiana en su evolución artística. Lo que quiero proponer aquí es que las ideas de mestizaje cultural que circulan por los estudios actuales nos pueden ayudar a entender mejor el multiculturalismo del Greco en general, y en particular el efecto que tuvo su periodo italiano tanto durante esos años en Venecia y Roma como tras su marcha a España. Para ello, trataremos de responder ahora a tres preguntas. La primera es: ¿hasta qué punto puede calificarse de mestizo el entorno temporal y geográfico del Greco? La segunda es: ¿hasta qué punto nuestro pintor ejemplifica el caso de un trabajo individual en una cultura mestiza? Y por último: ¿hasta qué punto su caso concreto enriquece los actuales análisis sobre el mestizaje en la Edad Moderna?

Para empezar, la importancia de lo mestizo en los estudios actuales se pone claramente de manifiesto en la recapitulación que sobre este tema ha publicado Peter Burke, *Cultural Hybridity* (2009; *Hibridismo cultural*, 2010). No es difícil coincidir con su afirmación de que “actualmente [...] muchos de nosotros estamos dispuestos a encontrar casos de hibridismo en prácticamente todos los escenarios de la historia. En una época de globalización cultural [...] los historiadores están cada vez más sensibilizados a los fenómenos similares del pasado”¹⁴. De hecho, el que el mestizaje parezca estar en todas partes hace aún más curioso que —en la medida de mis conocimientos— el Greco no haya figurado de manera destacada en ningún análisis sobre este tema. Es verdad que el análisis de su pedigrí multicultural está como mínimo implícito en la gran mayoría de los estudios que se le han dedicado. Pese a ello, deseo reconsiderar la cuestión desde una nueva perspectiva y quizás arrojar nueva luz sobre

ella, especialmente habida cuenta de la importancia que ahora se concede a su relación con el arte y la cultura de Italia cuando estuvo allí y de mi convicción de que a su experiencia en Venecia y Roma se le ha de dar el mismo peso que a sus orígenes griegos cuando tratamos de entender su significación para las culturas en las que trabajó después.

Así pues, ¿qué nos pueden decir sobre el Greco la nueva concepción del mestizaje, y qué puede añadir el Greco a esa nueva concepción? Peter Burke ha escrito sobre el grado en que el contacto intercultural engendró un mestizaje que fue una faceta singular de la cultura de la Edad Moderna, tanto en Europa como en otros sitios¹⁵. De hecho, podría decirse que todos los lugares en los que el Greco vivió y trabajó alimentaron una visión mestiza en los muchos individuos que allí residían. Por lo tanto, ya el contexto geográfico puede explicar, al menos parcialmente, lo que de mestizo podamos ver en sus cuadros. Las circunstancias culturales de cada uno de esos lugares son obviamente bien conocidas. En la Creta del Greco confluían formas culturales occidentales y orientales gracias a las relaciones de la isla con la República de Venecia cuando el artista nació en ella. Como suele reconocerse, la pintura en la Creta del Greco es un caso claro de mestizaje con estilos italianos, tendencia que se puede constatar en otros pintores de iconos cretenses¹⁶. Esas mezclas estilísticas son manifestaciones visibles, pictoricistas, del mestizaje cultural que imperaba en la Creta veneciana.

En la propia Venecia el Greco estuvo inmerso en una cultura que florecía en las encrucijadas del Mediterráneo, lo cual confería al arte y la cultura material de la ciudad una serie de signos distintivos: el legado de la Roma antigua (aunque recreado), el del Oriente bizantino y el de las culturas islámica y otomana de Anatolia, el Levante y el norte de África¹⁷. Aunque menos celebrada que Venecia como sociedad culturalmente pluralista, también en Roma residía gran número de “extranjeros” que estaban al servicio de la Santa Sede. Y, claro es, la España de la Edad Media suele ser celebrada por los estudiosos por su fértil convivencia multiconfesional de las culturas judía, musulmana y cristiana¹⁸. Y, como demuestra el mecenazgo artístico de Felipe II, otra cultura que tenía una buena recepción era la de Italia¹⁹.

No obstante, es difícil valorar el efecto que esos entornos tuvieron sobre el arte del Greco. En primer lugar, los cuadros que pintó en Italia revelan no tanto un amplio mestizaje multiétnico derivado de la demografía cultural de Venecia y Roma cuanto una síntesis artística panitaliana. Nacen de un esfuerzo constante por combinar las virtudes de la pintura veneciana y la centroitaliana, injertando los procedimientos del *colorito* veneciano —ejemplificado por Tiziano y Tintoretto— en los dibujados perfiles y la delineación espacial de las obras de Miguel Ángel y Rafael. Además, todos los estudiosos que han intentado ver la producción española del Greco como un compuesto de formas bizantinas e italianas, del mismo modo que podría verse la Europa moderna como una sociedad culturalmente mestiza, conocen la frustración y dificultad de tal ejercicio.

En segundo lugar, cuando se considera a cualquier individuo únicamente como producto de unas determinadas fuerzas culturales se olvida su capacidad de intervención personal²⁰. El mestizaje cultural suele verse como un fenómeno amplio y omnicomprendido, generado por la fuerza del contacto entre sociedades enteras, contacto del que se derivan hábitos comunes de pensamiento y práctica. Pero al tratar estas cuestiones únicamente a escala macroscópica se suelen perder los matices más sutiles de cómo se manejan los individuos en esos cambiantes y convergentes ámbitos culturales.

Mi tesis es que el Greco como individuo nos ofrece unas claves fundamentales sobre el mundo mediterráneo en la Edad Moderna, claves que se articulan en torno a su experiencia en Venecia y Roma. Por un lado, ejemplifica una amplia dinámica de mestizaje, dinámica que configuró su experiencia en Grecia, Italia y España desde finales del siglo xvi hasta las primeras décadas del xvii. Pero por otro es un caso anómalo, pues ningún otro individuo siguió exactamente su mismo camino. En consecuencia, hemos de poner cuidado en distinguir entre lo que remite a su época y lugar, en general, y lo que es único de su experiencia individual como pintor de iconos cretense, expatriado, formado en Venecia y Roma, y residente durante treinta y siete años lejos de su lugar de nacimiento.

Así pues, el problema al que nos enfrentamos es cómo cuantificar y también cualificar un caso concreto de mestizaje cuyos componentes no siempre son, como sabemos, directamente visibles. Podríamos entender mejor la naturaleza del mestizaje del Greco examinando un fenómeno cultural que solo guarda una relación indirecta, si es que la guarda, con su experiencia: el desarrollo del arte y la arquitectura en la América Latina colonial. La mezcla de lo europeo y lo indígena ha sido objeto de numerosos estudios, demasiados para citarlos aquí. Pero en uno de ellos en particular, firmado por Carolyn Dean y Dana Leibsohn, sí que se previene sobre el empleo del concepto de mestizaje en el estudio de la cultura visual de sociedades heterogéneas, debido a que una y otra vez es incapaz de recoger objetivamente todas las formas de combinación. Las nociones de mestizaje tienden a distorsionar nuestra percepción de la síntesis intercultural porque suponen, por su propia naturaleza, la supremacía de lo visible. Como sostienen Dean y Leibsohn, muchos objetos que pueden ser mestizos de dos culturas no muestran ese mestizaje de una manera visible incontestable. Sería el caso de una iglesia cristiana proyectada al estilo europeo pero en cuya construcción se utilizó mano de obra nativa e incluso materiales saqueados de estructuras indígenas. Citando a estas autoras, “se trata de un fraude de visibilidad: nos lleva a creer que, a menos que podamos ver huellas de un estilo indígena o una iconografía indígena, la mezcla cultural es menos importante”. Y, en una opinión nada amable con nuestra disciplina, afirman también que “el discurso del mestizaje, especialmente en la historia del arte, valora menos el trabajo de la producción artística que el aspecto final del objeto producido”²¹. Así, la propia historia del arte, disciplina obligada a centrarse ante todo en lo visible, nos ha impedido apreciar de manera plena legados mixtos que no siempre se revelan de formas superficialmente visibles. Este concepto de “mestizaje invisible” puede aplicarse igualmente a un artista como el Greco. Del mismo modo que considerar esa iglesia de estilo europeo en el México colonial como una obra exclusivamente europea negaría el carácter de la relación entre lo europeo y lo indígena debido a su falta de visibilidad, negar la influencia del periodo italiano del artista en su obra española ulterior por su problemática visibilidad distorsiona nuestra comprensión de su identidad individual en ese contexto. La falta de un claro estilo italiano en la obra tardía del pintor no demuestra su insignificancia. Más bien plantea la importante cuestión de por qué decidió modificar su estilo, y lo que esa decisión nos dice de él como individuo que trabajaba en aquel entorno. Así pues, hemos de buscar otras vías de investigación que expliquen el mestizaje del pintor de un modo que no se base únicamente en lo visible.

Peter Burke advierte de que, entre todos los modelos que se han utilizado para describir los casos de mestizaje, los menos traicioneros suelen ser las metáforas lingüísticas²². ¿Cómo podrían ayudarnos los fenómenos

lingüísticos de la Europa moderna a caracterizar —y contextualizar— el estilo pictórico del Greco? En su libro *Languages and Communities in Early Modern Europe* (2004; *Lenguas y comunidades en la Europa moderna*, 2006), Burke señala que la mezcla de lenguas vernáculas europeas en los siglos XVI y XVII —exactamente el periodo en que el Greco desarrolló su carrera artística—, fenómeno que siguió a un aumento de la inmigración, espoleó la aparición de unos idiomas cada vez más mezclados²³. El resultado fueron unas maneras de hablar mestizas por la “interferencia” de otros idiomas que podrían verse como un fenómeno paralelo a los estilos artísticos mestizos del Greco —donde lo griego y lo italiano se “interferían” entre sí, y después con lo español. En ambos casos la mezcla podría ser visible y fácilmente detectable, o podría por el contrario estar tan enmarañada que no se pudiera apreciar claramente el parecido con las fuentes originales.

Considerando útiles los modelos de análisis que nos ofrece el estudio histórico de las lenguas, podríamos tomar los tres pasos de la evolución del Greco —adopción inicial de los estilos renacentistas italianos en Creta, adquisición de fluidez en ellos en Venecia y Roma, y después su sustitución por un estilo más personal— como actos de traducción. De hecho, como nos recuerda Burke, “los renacentistas que traducían de un idioma a otro solían ser emigrados, exiliados o refugiados. Aprovechando su posición fronteriza, se ganaban la vida mediando entre los dos países a los que debían una especie de lealtad”²⁴. Pensar en el Greco como un traductor y en sus cuadros como expresiones de dialectos pictóricos subraya los aspectos comunes que hay en toda su producción, en vez de las diferencias básicas que muestran los distintos estilos que adoptó. Del mismo modo que distintos idiomas utilizan distintos medios estructurales —gramática, vocabulario, fonemas— para el fin común de transmitir información, todos los cuadros del Greco tienen el mismo objetivo de comunicación. Las imágenes religiosas que pintó en Creta, Venecia, Roma y Toledo están todas ellas cargadas con la función básica de expresar visualmente unos determinados temas religiosos y facilitar la participación directa del espectador. Los diversos estilos en los que esas obras se muestran reflejan únicamente los medios de transmisión —el idioma— y no el mensaje que se transmite. A mi juicio, el Greco fue siempre un pintor de iconos, y las imágenes que produjo a lo largo de toda su carrera cumplen los requisitos que se imponen a la iconografía religiosa después del concilio de Trento. A ese respecto podríamos considerar el estilo del Greco como una especie de “diglosia”, en la que hablantes multilingües utilizan distintos idiomas en situaciones distintas (aunque sin las connotaciones de “elevado” frente a “vulgar” que se asocian con lo dialectal y lo vernáculo en los estudios lingüísticos)²⁵. Desde ese punto de vista, la utilización por el Greco de un estilo bizantino en Creta y de un estilo italiano en Italia se manifiesta como un resultado perfectamente lógico de su existencia multicultural. Su obra española, considerada a menudo como única o incluso como excéntrica, revela así una convergencia del tipo de las que los lingüistas atribuyen al contacto entre dos idiomas que genera un tercero. Si consideramos que su estilo español es el resultado de la convergencia de esos dos idiomas, entonces podemos seguir explicando la contribución de la formación griega e italiana del artista como un caso de mestizaje invisible.



Figs. 15 y 16
Ejemplos de imágenes religiosas cristianas realizadas
por artistas griegos



Fig. 17
El Greco: Tríptico de Módena, c. 1568-1569. Temple sobre
tabla, 37 x 23,8 cm (panel central) y 24 x 18 cm (paneles
laterales). Módena, Galleria Estense, inv. GE8095

Conclusiones: los peligros del mestizaje

Por último, a pesar de todo lo que el concepto de mestizaje puede ayudarnos a entender mejor al Greco como un individuo que trabajaba en un entorno mestizo, quedan flotando unas limitaciones que tienen un efecto directo sobre nuestras responsabilidades como historiadores del arte.

Admitir que en su vida y su carrera hay un mestizaje cultural y artístico debilita cualesquiera criterios firmes que pudiéramos utilizar para distinguir su mano de las de otros pintores. A mi juicio, su periodo italiano es a este respecto especialmente traicionero. Esa fase de su carrera debería explicar la rápida metamorfosis estilística que va desde la manera posbizantina de sus iconos cretenses hasta la intensa y centrada experimentación con una serie de rasgos pictóricos del Renacimiento italiano. Dicho de otro modo, es más difícil afirmar con absoluta certeza qué obras son definitivamente de su mano y qué otras han sido (o siguen siendo) atribuciones erróneas, y lo es debido a la notable evolución y elasticidad del estilo que muestra durante ese periodo. Si fue capaz de adoptar con asombrosa rapidez las maneras veneciana y romana, ¿cómo definir lo que no era capaz de hacer? Este problema ha sido una constante en toda la historiografía sobre las primeras fases de la carrera del Greco. Veamos algunos ejemplos que ilustran los retos a los que nos enfrentamos en este sentido.

El problema de conciliar la carrera multicultural del Greco con su producción pictórica está en el centro mismo de una fase especialmente famosa de los estudios sobre el pintor. De la supuesta relación que establecían algunos especialistas con los llamados *madonneri* nacía convenientemente una serie de obras italianas cuyos rasgos estilísticos ayudarían a sustanciar los conocidos orígenes griegos del artista. El término *madonneri* se acuñó para identificar a unos artistas, por lo demás anónimos, que pintaban tablas baratas y estilísticamente mestizas de la Virgen y otros temas religiosos para una clientela veneciana poco cultivada y de pocos recursos económicos. Se pensaba que esas imágenes satisfacían las demandas de una población marcada por la confluencia de tradiciones locales venecianas —y por tanto católicas— con el legado bizantino que en tan gran medida configuraba la identidad local de Venecia. Como ejemplos visibles de un mestizaje por excelencia, aquellos artistas griegos produjeron unas imágenes que revelaban la clara influencia de lenguajes estilísticos occidentales [figs. 15 y 16], por lo que se les ha denominado “escuela cretense-veneciana”. Sus obras se caracterizan por una torpe adopción de motivos occidentales al tiempo que se mantiene un idioma formal que es deudor de la pintura de iconos posbizantina de la que proceden. Aunque el pedigrí artístico y cultural del Greco como artista nacido y formado en Creta y que después trabajó junto a esos pintores en Venecia podría hacerle encajar de manera natural en sus filas, los estudiosos ya no sostienen que perteneciera de ningún modo a ese grupo. La producción suya que hoy conocemos nos permite rechazar, por razones estilísticas, todas esas atribuciones. Pues la realidad es que los cuadros italianos del Greco muestran un dominio mucho mayor de los estilos de los maestros del Renacimiento italiano que el que podemos encontrar en los *madonneri*.

Pero estos problemas siguen flotando cuando tratamos de explicar la transición del artista de Creta a Venecia. Recordemos que nada menos que una autoridad como Jonathan Brown mantuvo durante mucho tiempo una posición escéptica con respecto a la atribución del Tríptico de Módena [fig. 17]. Refiriéndose a esta obra en su estudio seminal sobre la pintura española, Brown subrayaba lo que a él le parecía su calidad inferior: “es difícil aceptar que este artista brillante y ambicioso pudo haber pintado cuadros de tan poca calidad”. Pero el problema realmente



Fig. 18
Artista anónimo: *La Crucifixión*, c. 1573-1576.
Óleo sobre lienzo, 111 x 158 cm. Suiza, colección particular

es cómo sustanciar mejor los frecuentes arranques y paradas de un pintor que fue tanteando su camino hacia Occidente: desde Creta hasta España pasando por Italia. Para Brown, la cuestión tiene que ver con el tiempo y la geografía —es decir, que tres años en Venecia no parece tiempo suficiente para pasar desde el “bajo nivel de competencia que representa el Tríptico de Módena” hasta la *Purificación en el templo*, “la obra más ambiciosa que pintó en Venecia”²⁶. En este caso, el mestizaje del Greco es un impedimento para entender las primeras fases de su carrera, cuando aún no era el pintor aclamado en que se convirtió después.

Obviamente, el carácter mestizo del Greco tiene unos límites que nos permiten rechazar mucho más fácilmente otras obras. Me referiré solo a un ejemplo que se ha suscitado recientemente: en la exposición *El Greco and Modernism* (2012) figuraba una Crucifixión que Filippo Pedrocchi había sostenido antes que debía atribuirse al Greco, quien habría copiado libremente un cuadro pintado por Tintoretto para la Scuola del Santissimo Sacramento en Venecia [fig. 18]²⁷. El director científico del catálogo de la exposición, Michael Scholz-Hänsel, tiene toda la razón en mostrarse escéptico sobre esta atribución²⁸. Además, es difícil no pensar que Jeffrey Schrader estaba siendo bastante suave cuando señaló, en una reseña de esa exposición, que “es probable que los *connoisseurs* duden de la atribución [de esta obra] al maestro”²⁹. De ningún modo pretendo abrir de nuevo el debate sobre este cuadro como ejemplo de la relación del joven Greco con Italia. No obstante, el hecho es que, como sabemos, estudió a fondo los estilos de los pintores venecianos, incluido Tintoretto. Pese a ello, ningún cuadro suyo da testimonio de esa deuda con Tintoretto en el mismo grado que detectamos pruebas de su



Fig. 19
Atribuido al Greco: *La dama del armiño*, c. 1577-1579.
Óleo sobre lienzo, 63 x 50 cm. Glasgow, prestado por
Glasgow Life (Glasgow Museums) en nombre del Glasgow
City Council. Stirling Maxwell Collection, donación 1967

estudio de Tiziano. En consecuencia, sería muy cómodo poder atribuir esa obra a su periodo veneciano. Pero ni siquiera su mestizaje llega a justificar la inclusión segura en su catálogo.

El caso más claro de todos es el de la misteriosa *Dama del armiño* de Glasgow [fig. 19], atribuida por algunos al Greco y fechada en los últimos años de la década de 1570 —en torno a la fecha en que el artista se trasladó de Roma a España. Algunos especialistas criticaron tajantemente la atribución³⁰. La controversia llegó a ser tan acalorada que se recogió en las páginas de *The New Yorker*³¹ y *The Guardian*³² cuando el retrato se expuso en la retrospectiva sobre el artista celebrada en Nueva York y Londres en 2003-2004. A principios de este mismo año se ha vuelto a rebajar al nivel de obra falsa³³. Como seguramente hay entre la audiencia personas situadas en ambos bandos del debate, me limitaré a decir que este ejemplo ilustra bien la cuestión general que estoy planteando sobre el mestizaje del Greco. Es innegable que su carrera y su formación artística permiten pensar en una personalidad mestiza que deja algún tipo de huella en su producción griega, italiana y española. Y, así, examinar con más cuidado cuestiones relacionadas con el mestizaje cultural debería permitirnos entender mejor la manera en que mestizaje se manifiesta en la producción del artista, sea claramente visible o no. Pero este planteamiento, en la misma medida en que abre nuevos y quizá más fructíferos caminos que expliquen todas las consecuencias que para el rumbo de su carrera tuvieron la movilidad geográfica del artista y su experimentación estilística, también nos expone a nuevos problemas en materia de atribución. Apparently, el mestizaje del tipo que hemos analizado aquí permitiría atribuir al Greco esas obras que no parecen suyas, considerándolas ejemplos de su experimentación con una amplia variedad de estilos durante los años que pasó en Venecia y Roma. Si el Greco fue un artista mestizo, ¿dónde trazamos la línea entre sus variados intereses, especialmente en Italia, y las atribuciones correctas? Solo puedo concluir afirmando que el mestizaje es en este caso una espada de doble filo. Por un lado, nos permite conciliar mejor sus disparidades estilísticas con lo que sabemos de su biografía. Por otro, prolonga el latente escepticismo sobre su apariencia de artista mestizo en esa primera fase de su carrera. A pesar de que no he presentado aquí conclusiones firmes, espero que mis consideraciones sigan animando a profundizar en el estudio de este pintor singular, estudio que debe proseguir al menos hasta que nos reunamos a celebrar el próximo centenario de su muerte, en el año 2114.

1 Casper 2014a, p. 8.

2 *Ibid.*, pp. 1-4.

3 *Ibid.*, p. 4.

4 Analizo este cuadro en Casper 2014a, pp. 97-123 y 132-144. Véase también Casper 2011, pp. 349-372.

5 Havard 2007, pp. 1-19; cita en pp. 3-4.

6 Hall 2011, pp. 225-247; cita en p. 225.

7 *Ibid.*, pp. 236 y 240.

8 Casper 2014b.

9 Humfrey 1991, pp. 21-33. Sobre el periodo italiano del artista, véanse entre otros Lubert 2005 y Fiore 2007.

10 Veldman 1993, pp. 125-142, y Veldman 1999, pp. 417-420.

11 Jaffé 1977 y Hofstede 1977.

12 Palomino 1742, pp. 37-38.

13 Véanse por ejemplo Byron 1929, pp. 160-179, y Mayer 1929, pp. 146-152.

14 Burke 2009, p. 9.

15 Burke 1998, pp. 1-17.

16 Véase entre muchos otros Drandaki 2009.

17 Brown 1997 y Howard 2000.

18 El estudio canónico de la identidad mestiza de España es Castro 1954.

19 Mulcahy 2004.

20 Burke 2009, p. 54.

21 Dean y Leibsohn 2003, pp. 5-35; citas en pp. 16-17.

22 Burke 2009, pp. 55-61.

23 Burke 2004, pp. 111-140.

24 Burke 2009, p. 100. Véase también Burke 2005, pp. 18-31.

25 Sobre la "diglosia cultural" véase Burke 2009, pp. 61 y 111-112.

26 Brown 1998, p. 62.

27 Pedrocchi 1994, pp. 151-154.

28 Scholz-Hänsel 2012, p. 66.

29 Schrader 2013.

30 Véase por ejemplo Bernis 1999, pp. 185-207.

31 Schjeldahl 2003, p. 198.

32 Kennedy 2004.

33 Bond 2014.

II

El Griego en España

El Entierro del Señor de Orgaz:
*sobre la invención de la tradición
y la liturgia del duelo*

Felipe Pereda

76

*La recepción del Greco
en la corte de Felipe II*

Almudena Pérez de Tudela

80

Las armaduras y armas del Greco

Johannes Ramharter

90

El problema de los dibujos del Greco

Benito Navarrete

101

El entierro del señor de Orgaz: *sobre la invención de la tradición y la liturgia del duelo*

Felipe Pereda

Nancy H. and Robert E. Hall Professor, Johns Hopkins
University, Baltimore (Maryland)

Nota: el presente texto es una transcripción editada
de la conferencia impartida por el autor

Este trabajo se divide en dos partes: en la primera parte haremos un recorrido por una serie de datos básicos del cuadro que forman parte de la memoria colectiva de todos nosotros, a partir de una serie de reflexiones muy básicas en torno a los problemas que presenta su interpretación a nivel no solo iconográfico sino también compositivo. Propondremos una hipótesis que trata de buscar una cierta coherencia del cuadro en un horizonte de interpretación que conecte con los aspectos ya comentados con anterioridad.

Cuando se repasa la bibliografía sobre el cuadro se descubre que se ha quedado paralizada. Un cuadro que parece no encajar en la narrativa canónica de lo que entendemos por historia del arte, en esa tradición vasariana que él había estudiado y donde el propio Greco se quería enlazar. Como si hubiera que buscar la explicación del cuadro fuera de los límites narrativos de la historia del arte canónica.

La pintura presenta, en nuestra opinión, dos grandes problemas. En primer lugar, una tensión entre lo que podría ser la iconografía y el estilo del cuadro. El lienzo es de una extremada modernidad dentro de una composición bipartita sumamente conservadora. Un conservadurismo pictórico que encaja mal en un pintor que ha venido de Italia y que tiene una perspectiva privilegiada de lo que está siendo la pintura en el alto Renacimiento.

La alternativa sería la de aquellos historiadores que han insertado este conservadurismo pictórico en una cierta tradición que no se pierde. Hay dos maneras de explicar este conservadurismo: buscando en su propia biografía, el Greco vuelve a la memoria de su tradición bizantina y explota esos recuerdos para resolver el cuadro. La otra opción es que se refiere al pasado medieval que él tiene delante de sus ojos.

El problema que encontramos es que hay referentes distintos y contrarios que aparecen conjugados. En nuestra opinión no hay necesidad de elegir entre un modelo y otro; lo que hace falta es repensar un Greco capaz intelectual y pictóricamente de incorporar estos elementos tan dispares. Elementos que proceden del pasado, de tradiciones visuales distintas. Para ello necesitamos articular un Greco capaz de tener esta perspectiva histórica particular.

El Greco: *El entierro del señor de Orgaz*, 1586-1588.
Óleo sobre lienzo, 480 x 360 cm. Toledo, parroquia
de Santo Tomé



Hay un concepto que viene fabricándose culturalmente en los últimos años y que me parece muy interesante para estos fenómenos mediterráneos, en particular lo que llamaríamos el mediador: el que viaja entre dos mundos distintos. No es necesariamente una persona que tiene que convertirse a un mundo diferente. El Greco tiene que vivir acoplándose a mundos distintos y esto por un lado le permite tener una perspectiva historicista, pero sobre todo le confiere una perspectiva relativista al reconocer que las cosas no son porque la tradición lo impone, sino porque cada lugar construye unas tradiciones visuales distintas. Y lo que queremos proponer con esto es que el Greco posee una versatilidad pictórica que no tiene casi ningún pintor de su época.

El segundo elemento de tensión, que ha estado mal resuelto en la bibliografía, consiste en una tensión entre naturalismo y realismo, es decir, el cuadro se ha descrito como un cuadro extraordinariamente realista y no es así. Lo que a nosotros nos interesa del cuadro es que contiene una serie de elementos que no hubieran aparecido nunca en un entierro del siglo XVI. El primero y fundamental es que es una representación totalmente fría y desapasionada. El segundo, que ha pasado desapercibido en la bibliografía, es que en este entierro no hay ninguna mujer, y las mujeres son el elemento fundamental de la narración litúrgica de la construcción de un entierro en el Toledo del XVI. El tercer elemento, y el más importante, es que al señor de Orgaz se le está enterrando en armadura, y en el siglo XVI no se enterraba a los señores en armadura, sino generalmente con el sudario o con un hábito. Por tanto, aquí hay tres elementos que no encajan en una explicación realista.

Esa segunda tensión es la que se produce entre una concepción naturalista, es decir, visualmente el cuadro trae una realidad a nuestros ojos que parece verdad, y su profunda irrealidad, pues no representa algo que pudiera verse en el Toledo de la época.

Por tanto, resumiendo, podemos decir que hay dos tipos de contradicciones: por un lado entre el estilo y la iconografía, entre la modernidad y el extremado conservadurismo compositivo, y por otro entre lo que es el naturalismo del cuadro, y al mismo tiempo, su falta de realismo a la hora de plasmar un entierro de finales del siglo XVI. ¿Cómo reconciliar estas dos tensiones? Hay dos maneras posibles. La primera es atender a la naturaleza del encargo, y la segunda pasa por la versatilidad de quien ha visto mucho, de quien ha viajado mucho, de quien no dejará de ser un extranjero a lo largo de toda su vida.

Los datos más básicos indican que el encargo tenía unas peculiaridades enormes. El cuadro representa el entierro de don Gonzalo Ruiz de Toledo, señor de Orgaz, que había vivido en ese lugar indeterminado que es la Edad Media, formando así parte del pasado pero presente en la realidad urbana de Toledo. Según una leyenda recogida por primera vez por Pedro de Alcocer en 1549, don Gonzalo había muerto con fama de santidad —se recordaba un milagro que había ocurrido—, y además había comprometido en su testamento a la población de Orgaz a que financiara una procesión anual para honrar su memoria. Era una costosa ceremonia en la que participaban varios estamentos religiosos de la localidad. Durante muchos años se cumplió con la tarea, pero en 1551 se decidió abandonar la tradición, seguramente por su elevado coste.

Este es el contexto en el que Andrés Núñez de Madrid —uno de los dos personajes inequívocamente retratados en el cuadro— entabla un pleito en la Real Chancillería de Valladolid contra el pueblo, obligándoles a que contribuyan. Cuando el tribunal falla a su favor decide capitalizar esta victoria promoviendo al santo de la capilla. Y lo decide en un momento en el cual la doctrina romana sobre las canonizaciones está cambiando, teniendo que pasar una serie de requisitos legales más complejos. Encarga primero en 1569 una famosa lápida, un epitafio. Se la encarga a Gómez de Castro, uno de los humanistas más importantes de Toledo. Es un epitafio que increpa al viajero, dentro de la idea de vincular el cuadro a una memoria colectiva que no es espontánea, que se fabrica con una serie de intereses muy particulares. Además en estos años se está insistiendo en el valor de la tradición, de encastrar esa memoria en la historia de la ciudad a través de la figura de un santo.

En el año 1568 se forma, para filtrar las canonizaciones, la Sacra Congregación de Ritos. Núñez de Madrid se encuentra con el problema de que el santo no tiene más pedigrí que la leyenda. Por eso era muy importante construir una determinada tradición, pues en esos procesos de canonización la tradición es un elemento fundamental. Por tanto, el Greco tiene que salvar ese espacio que existe en una leyenda colectiva que tiene fragmentos frágiles. Demostrar que la santidad del señor de Orgaz forma parte de la ciudad de Toledo. Es por este motivo por el que tiene que pintar un cuadro antiguo y al mismo tiempo moderno, salvando esa paradoja.

Nuestra propuesta es que hemos de volver al principio, a esos elementos que son dispares, dentro de la flexibilidad del Greco, pero que forman parte de esa misma *koiné* artística, que le permiten hacer algo orgánico, unir unos elementos que están declinados de manera distinta. Aunque parecen proceder de tradiciones distintas, en realidad esos elementos pertenecen a una misma tradición mediterránea, creada mucho antes de que los sepulcros medievales (que había visto el Greco) representaran el entierro y el duelo.

Lo primero que tendríamos que pensar es: ¿qué es lo que distancia el cuadro de la manera en que funcionaban los entierros en el siglo xvi? Señalaremos tres aspectos fundamentales. Lo primero es reconocer que los entierros en el siglo xvi eran de un extremado dramatismo, eran ruidosos y estaban marcados por la figura femenina. El segundo elemento fundamental es que la Iglesia había fracasado en sus intentos de reprimir esa tradición, que se consideraba pagana, y por tanto seguía estando muy viva. El tercer elemento que nos interesa destacar es que a finales del siglo xvi se era perfectamente consciente, además, de que la escultura funeraria medieval representaba la práctica de estas tradiciones que ahora se querían extirpar.

Esta iconografía que tanto interesaba al Greco, y que él mismo había depurado de su contenido pagano, había nacido de fuentes griegas. Es la misma tradición de la *prótesis*, de la *Dormición de la Virgen*. Es la misma representación canónica, que perdura hasta bien entrado el siglo xv en Italia. Una tradición que se había transmitido doblemente: por un lado, a la escultura funeraria occidental, y por otro a la representación de la *koimesis*.

Lo que nos interesa subrayar es que el Greco no tiene que elegir entre el mundo bizantino y el mundo medieval. Posee la perspectiva necesaria para comprender que son dos tradiciones conservadoras. Y que representan exactamente lo que a él se le ha pedido hacer: una obra que sea, al mismo tiempo, radicalmente moderna y completamente antigua.

Y tal vez donde mejor se descubren estas continuidades y discontinuidades tan peculiares en las que está trabajando el Greco es en la imagen del niño, interpretado como un niño de la doctrina —expósitos que acompañaban a los entierros—, que aparece señalando la escena con su dedo índice. Un personaje que no participa del dolor de la muerte, como en la tradición clásica. El Greco hace de él un personaje que no participa en la escena. Se sale de ella para conseguir algo importante, que es tematizar la pintura.

El pintor se aleja de la pintura para llamar la atención sobre el hecho de que lo que estamos viendo es una ficción pictórica. Y al mismo tiempo, para tematizar el cuadro en términos cronológicos, es decir, para indicar que no es un elemento que forme parte del presente, sino una construcción ilusoria que yo, por la magia de la pintura, he venido a introducir en la tradición. En el billete que sale del bolsillo del niño de la doctrina aparece la firma y la fecha, 1578, que es en realidad ocho años antes del contrato del encargo. Esto plantea una especie de anacronismo congénito al cuadro. El cuadro no se puede entender como una especie de representación realista, sino que hace virtud del anacronismo para producir un discurso que solamente podía hacerlo una persona que había viajado por el Mediterráneo, acumulando la memoria de la cultura clásica de Occidente.

La recepción del Greco en la corte de Felipe II

Almudena Pérez de Tudela Gabaldón

Conservadora del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial,
Patrimonio Nacional, Madrid



Fig. 1
El Greco: *Retrato de Giorgio Giulio Clovio*, c. 1572. Óleo
sobre lienzo, 62 x 84 cm. Nápoles, Museo di Capodimonte,
inv. Q191g

La relación del Greco con los ambientes cortesanos españoles podría arrancar de su estancia en Venecia entre 1566 y 1570. Allí residieron personajes como el embajador de Felipe II don Diego Guzmán de Silva, que había sido obrero y canónigo de la catedral de Toledo. Aparte de reunir una discreta colección de arte, constantemente proveía al rey de reliquias, libros, pinturas y pigmentos de alta calidad para el monasterio del Escorial. De lo que no hay duda es de que en la ciudad lagunar el candiota admirará el arte de Tiziano, Tintoretto, Bassano y Veronés, algunas de cuyas pinturas tendrán gran acogida en España, especialmente por el rey Felipe II. Allí comenzará a modificar su estilo pictórico hacia otro que será especialmente apreciado en España.

La primera noticia de su llegada a Roma, destacando sus habilidades como retratista y presentándole como aventajado discípulo de Tiziano, viene de la mano del miniaturista croata Giulio Clovio, que le introduce en el círculo del cardenal Farnesio en noviembre de 1570. Este artista ya había actuado como agente artístico del cardenal, por ejemplo recomendando en 1566 a Federico Zuccaro como sucesor de la tarea al fresco iniciada por su hermano Tadeo en la villa de Caprarola. También vuelve a hacer de intermediario con el pintor de Amberes Bartolomeo Spranger en 1568. Según Vasari, parece que se sintió atraído por una escena de brujería que pinta el flamenco. Ese mismo año en la contaduría del cardenal Farnesio encontramos un donativo a Clovio por un *San Jerónimo* que ha hecho su discípulo Spranger para el prelado y que podría haber funcionado como “carta de presentación” de su arte. Esta modalidad quizá pudiera explicar la forma de ingreso de algunas pinturas del Greco en la colección del cardenal como *La curación del ciego* o *El soplón*, hoy en Parma y Capodimonte, respectivamente¹. Prueba de la relación entre ambos sería el magnífico *Retrato de Giulio Clovio* en el que se aprecia el *Libro de horas Farnesio* [fig. 1].

A su vez, la alta calidad de las miniaturas clovianas era bien conocida en España. De hecho, Felipe II y personajes tan cercanos a él como el príncipe de Éboli poseían las afamadas miniaturas devocionales del croata como regalos diplomáticos de la familia Farnesio, algunas de las cuales se conservan hoy en el Musée Marmottan de París [fig. 2]. Por otra parte, la



Fig. 2
Giulio Clovio: *David y Goliat*, c. 1557-1561.
Vitela, 29 x 21,2 cm. París, Musée Marmottan Monet

otra facción cortesana, encabezada por el III duque de Alba y muy unida a los Médicis, para quien el miniaturista se ofrece a trabajar en 1544, había recibido a través de esta vía miniaturas de Clovio². Doña María Enríquez responde desde Alba de Tormes el 15 de marzo de 1565 a un prelado cuyo nombre no figura en la carta agradeciéndole las gestiones que hace con el cardenal Farnesio para obtener una miniatura cloviana. La dama hace referencia a las miniaturas devocionales del croata que posee, especialmente una *Piedad*, regalo de la prima de su marido, Eleonora de Toledo, cuando ella estuvo en Italia entre 1555 y 1558. Parece que era una miniatura devocional que el papa Pío IV enviaba para su oratorio³. En 1566 el duque de Parma pide a Clovio una imagen con la que cumplimentar a la princesa de Éboli. Ese mismo año el rey entregará a su monasterio las miniaturas de Clovio que ya poseía para que sirviesen de modelo para los jerónimos miniaturistas. En 1567 el secretario de la embajada en España, Juan de Verzosa, sugiere a Felipe II, junto a otras recomendaciones respecto al sepulcro de Carlos V, la posibilidad de contar con la colaboración de Clovio como miniaturista para el *scriptorium* escorialense. Así, se recurre a él para que escoja hasta cincuenta pergaminos de alta calidad para los libros del coro. Junto a estos promete algún diseño de su mano y de otros pintores famosos, ya que él, que aún trabaja, no se quiere deshacer de su magnífica colección de dibujos en la que menudeaban originales de Rafael, Miguel Ángel, Correggio o estampas de Durero, aparte de sus creaciones. El propio miniaturista escribe al rey y se ofrece a servirle los últimos diez años que calcula que le quedan de vida a cambio de una modesta compensación pecuniaria. Envía unas imágenes, especialmente una mariana, junto a otros dibujos de su mano para recordar su maestría y que sirviesen de fuente de inspiración al jerónimo fray Andrés de León. En julio expresa su voluntad de hacer imágenes de san Lorenzo, patrono del Escorial⁴. Sin embargo, no nos han llegado ni estas imágenes ni su carta al rey y su respuesta. Por lo tanto, este ofrecimiento sería muy bien recibido por Felipe II, aunque no parece que el croata quisiera abandonar el palacio de la Cancillería de Roma para servir al monarca español y no hemos encontrado indicios de que se quisiera trasladar a Madrid en 1572, salvo la afirmación en la biografía de Bradley en 1891 que se ha venido repitiendo⁵. Se ponía en relación con el libro de pergaminos iluminados de las victorias de Carlos V basado en grabados que fue sacado de la Biblioteca del Escorial por un soldado francés a inicios del siglo XIX⁶. De París pasó a la colección Grenville y actualmente se conserva en la British Library de Londres⁷ [fig. 3]. Hoy sabemos que este ejemplar, que tampoco se puede atribuir a Clovio sino a un seguidor, llega al Escorial en 1593 como un regalo diplomático del duque de Urbino, Francesco II della Rovere, para el joven príncipe Felipe (III) de quince años de edad⁸. Este dato enlaza con la identificación que hace Elena De Laurentiis que relacionó las miniaturas con Simonzio Lupi da Bergamo, al servicio del prócer italiano esos años⁹. Por lo tanto, no sería una comisión directa de Felipe II al miniaturista croata, como todavía se sigue repitiendo en publicaciones recientes¹⁰. En 1570 parece que Clovio aún se ayuda de su discípulo Spranger, aunque éste hubiese pasado a trabajar para Pío V, como hace pensar una *Conversión de san Pablo* coloreada por el flamenco en la Ambrosiana.

En este momento, cuando el Greco llega a Roma, Clovio ya tenía 72 años y apenas trabajaría. En 1570 el cardenal Farnesio se debe deshacer de una de sus miniaturas para satisfacer a la corte medicea a través del secretario Bartolomeo Concini. También Clovio se compromete a pintar una obra para doña Jerónima de Esterlich, mujer de don Luis de



Fig. 3
Simoncio Lupi da Bergamo: *Triunfos de Carlos V*,
c. 1550-1575. 88 páginas, 34 de pergamino, 34 x 31 cm.
Londres, The British Library, MS 33733

Requesens y cuñada de don Juan de Zúñiga, a la sazón embajador español en Roma. El miniaturista en mayo de 1570 debe visitar a la ilustre dama y conocer sus deseos. El cardenal, que no se quería desprender de ninguna de las suyas, ya que Clovio no las podría entonces hacer de tanta calidad como las pasadas, indica que esta debe ser enteramente de su mano y no valerse de la ayuda de ningún discípulo, algo que sería usual en este momento. En 1574 sabemos que el croata lleva cinco años para terminar una miniatura que le encargó Francisco I de Médicis y en la que trabajaba a escondidas, pero su vejez le impide llegar a las altas cotas de antaño. Así resulta difícil seguir manteniendo la idea de que se barajase su traslado al Escorial en estas fechas. Cuando Pompeo Leoni esté en Roma en 1583 buscando artistas para el Escorial, se referirá a su discípulo el lombardo Claudio Massarelli de Caravaggio que se encontraba con él a su muerte en enero de 1578 y que podría trasladarse a España¹¹. No obstante, posiblemente el Greco conocería también a través del miniaturista la magnitud de la empresa filipina.

El Greco estaría dentro de la órbita farnesiana entre 1570 y 1572 y allí pintaría la *ekfrasis* de Antífilo de Alejandría con el tema del soplón, seguramente inspirada por el culto bibliotecario del cardenal Fulvio Orsini, quien dispondrá de algunos pequeños retratos suyos en su colección. En torno a él gravitaba un nutrido grupo de eruditos, algunos españoles, como Pedro Chacón. A su vez este era gran amigo de Luis de Castilla y le deja como heredero de parte de su biblioteca. Se ha supuesto que en este momento el Greco conocería a este importante vínculo con Toledo, decisivo para el desarrollo de su carrera posterior. Su discípulo en Roma Lattanzio Bonastri dibujará un grabado conmemorativo de la batalla de Lepanto que graba Mario Cartaro y Anibale Serrando lo dedicará a don Luis de Requesens en 1572¹².

Aparte de Clovio, a Roma llegaban abundantes noticias sobre la decoración del Escorial y se ofrecen desde allí alternativas para su ornato. Por centrarnos solo en los años en los que el Greco está en Roma, cabe señalar algunos ejemplos. En 1572 Vignola, el arquitecto farnesiano, será uno de los que proponen ideas para la basílica escurialense desde la Ciudad Eterna. En 1572 está allí cuatro meses Benito Arias Montano presentando al papa la *Biblia Regia* y propone, a través del duque de Alba, a la sazón gobernador de Flandes, la compra de un ciclo de relieves en bronce de *La Pasión* de Guglielmo della Porta con destino al Escorial. Asimismo seleccionará también libros para la biblioteca escurialense. Conocería a Orsini y a Clovio y coleccionaría varias de sus miniaturas. En 1573 Gonzalo Venegas envía un dibujo del sepulcro de Paolo III también por Guglielmo della Porta junto a una proposición de adquisición de un tabernáculo de Giacomo del Duca sobre diseños de Miguel Ángel para el Escorial. En verano de 1575 regresa a la Ciudad Eterna Arias Montano, futuro bibliotecario escurialense, quien ya había actuado en Flandes como agente artístico para el rey. Con la ayuda del secretario Benedicto Girgos, quien sucederá a Verzosa al fallecer en 1574, encargará retratos de papas y personajes destacados como el *condottiero* Gattamelata y comprará libros por toda Italia, con destino a la biblioteca laurentina. Llegará a España a finales de 1576 y en marzo de 1577 ya estaba en la biblioteca escurialense. El propio Felipe II se dirigirá a Roma cuando busque artífices para el retablo mayor de la basílica escurialense en junio de 1577 cuando requiera un oficial “muy excelente” para la pintura del retablo principal¹³.

Con todas estas noticias sobre España no resulta extraño que fuese el próximo destino para un artista inquieto como Doménico. Tampoco Roma ofrecía las mismas posibilidades para él tras ser rechazado por el



Fig. 4
El Greco: *El martirio de san Mauricio*, 1580-1582.
Óleo sobre lienzo, 448 x 301 cm. Patrimonio Nacional,
Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial,
inv. 10034842



Fig. 5
El Greco: *Adoración del nombre de Jesús (La Gloria de Felipe II) o Alegoría de la Liga Santa*, c. 1579-1582.
Óleo sobre lienzo, 140 x 110 cm. Patrimonio Nacional,
Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, inv. 10014683

cardenal Farnesio en julio de 1572¹⁴ y verse obligado a trabajar como pintor independiente fundamentalmente de obras religiosas de pequeño tamaño y retratos.

Tras desembarcar en las costas españolas, parece que el Greco se dirigió en un primer momento a Madrid, donde residía la corte, antes que a Toledo, donde ya estaría en julio de 1577¹⁵. Sus primeras obras en la sede primada, *El Expolio* de la catedral y el retablo de Santo Domingo el Antiguo podrían haber sido admiradas por Felipe II en el Corpus de 1579. Por ahora parece la vía más probable para el encargo de *El martirio de san Mauricio* a finales de 1579 para uno de los altares laterales de la basílica del Escorial. No obstante, no se ha conservado la documentación de esta comisión ni sabemos a ciencia cierta cómo el pintor entra en contacto con el rey, aunque se ha revisado buena parte de la documentación real y escurialense de este año en busca de nuevos indicios. En marzo de 1579 había muerto en Toledo Navarrete “el Mudo” (quien usa el tema del soplón derivado de Bassano en *El entierro de san Lorenzo*, una de sus últimas obras para el Escorial). Sabemos que cuando Felipe II seleccionó a Zuccaro fue asesorado, entre otros, por Pompeo Leoni o Jacome da Trezzo y en Roma recordaba el asunto fray Alonso Chacón¹⁶. Quizá algo parecido ocurriese con el cretense, pero aún nos faltan datos para reconstruir este primer contacto con el Escorial. En la segunda mitad de año Juan de Herrera visita Toledo por orden del rey para revisar la obra del coro del testero de San Juan de los Reyes y el ingenio del agua. Otros artistas vinculados con Toledo y el Escorial esos años serían Luis de Carvajal o Juan Bautista Monegro. Las vicisitudes de este encargo y su desarrollo han sido estudiadas magistralmente por el profesor Bustamante¹⁷. El Greco solicitó pigmentos de alta calidad, por lo que interrumpió su labor y tuvo que intervenir personalmente el rey. Éstos estaban a cargo del miniaturista fray Andrés de León, muy vinculado con Clovio. Una vez acabado su concienzudo trabajo llevó personalmente en noviembre de 1582 *El martirio de san Mauricio* [fig. 4] al Monasterio del Escorial, edificio que podría admirar en esa ocasión. Como es bien sabido, el rey lo rechazaría cuando lo ve a su regreso de Portugal al no adecuarse al *decorum* exigido para una imagen religiosa. No obstante, lo valoraría desde un punto de vista artístico y lo paga con generosidad.

En sus anotaciones marginales a las *Vidas* de Vasari vierte una crítica sobre el monasterio escurialense, cuando alude a los que dignifican chozas solo por el hecho de estar construidas en granito¹⁸. Sin embargo, incluye arquitecturas muy similares a la filipina con chapiteles de pizarra en obras como *La Crucifixión* de la colección de los marqueses de la Motilla y otras¹⁹. Las estampas de Herrera que se mencionan en su inventario de bienes no está claro si fueron adquiridas por el Greco o por su hijo²⁰. También algunas de sus anotaciones al Tratado de Arquitectura de Vitrubio relativas a que Tintoretto desgraciadamente no gozó de la protección de ningún príncipe, se han interpretado de manera autobiográfica en relación con su rechazo por parte de Felipe II²¹. Posteriormente el Greco mantuvo vínculos con Federico Zuccaro, venido a España para pintar en el Escorial entre 1585 y 1588. Anteriormente había trabajado para el cardenal Farnesio en Roma y ocupado un importante puesto en la Academia de San Lucas, donde se vio obligado a refugiarse el Greco tras ser expulsado del círculo farnesiano. Se ha sugerido que se encontrarían en la visita del italiano en Toledo en 1586 y que le regalaría entonces la edición de las *Vidas* de Vasari que anotaría.

Otro cuadro del Greco en el Escorial aparece rodeado aún de misterio, se trata de *La alegoría de la Liga Santa* [fig. 5] que no encontramos



Fig. 6
Taller de Leandro Bassano: *La aparición de Dios a Noé*.
Óleo sobre lienzo, 146,5 x 196 cm. Patrimonio Nacional,
Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, inv. 10034409

de manera clara en el Escorial decorando la sacristía del panteón hasta el siglo XVII²². Al igual que *El martirio de san Mauricio* sorprende la calidad de los pigmentos utilizados que han contribuido a que ambas obras se conserven hoy en día en magnífico estado.

Todavía entre 1586-1588 incluiría a Felipe II en la parte superior del *Entierro del señor de Orgaz*, con claros ecos de *La Gloria* de Tiziano, desde 1574 en El Escorial. Cuando entran las reliquias de Santa Leocadia en Toledo en abril de 1587, con presencia de toda la familia real, el Greco diseñaría alguna arquitectura efímera para este recibimiento.

Aparte de su relación con el monarca, el rechazo por parte de la corte filipina no fue tan radical como se ha afirmado y algunos cortesanos atesoraban sus obras. Así, el secretario real Mateo Vázquez reunió una discreta colección de pintura que no se ha estudiado pormenorizadamente. En ella, aparte de retratos y otras pinturas, se menciona una serie de cinco cuadros con *La historia del Diluvio y el Arca de Noé* y otro con *La creación del mundo* atribuidos a Bassano, que decoraban su casa madrileña ya en 1586. Éstos se irían disponiendo en su nueva posada de Madrid a partir de finales de 1585. A su muerte en 1591 fueron adquiridos por Felipe II para decorar el monasterio del Escorial. Serían los que figuran en la “entrega” de 1593 junto a un *Cristo atado a la columna* perdido²³. Actualmente se han atribuido al taller de Leandro Bassano y en uno de ellos, *La aparición de Dios a Noé* [fig. 6], encontramos a un muchacho arrodillado tomando fuego de una chimenea, tema que el Greco tendrá la originalidad de tratar aisladamente.

En su documentación de 1586, cuando hace una mudanza a una nueva casa en Madrid, se habla de una tabla de un soplador que se colgaría en una pieza baja donde esperaban los que iban a ser recibidos por el secretario²⁴. El tema del soplón tuvo relativa fortuna en España y se menciona en varios inventarios. Asimismo se constata que en ocasiones utiliza como soporte también la tabla²⁵. Este interés del secretario por la pintura fue aprovechado por algunos coetáneos y Marco Antonio Colonna le regala en 1583 un *Cristo con la cruz auestas* ejecutado por Scipione Pulzone dos años antes. Parece que, como relata Francisco Pacheco, lo heredaría un sobrino homónimo quien lo trasladaría a Sevilla²⁶. Quizá este sería también el destino del *Soplón* del secretario real que no compra Felipe II en su almoneda en 1591.

Mateo Vázquez mantuvo una interesante correspondencia con Pedro Núñez de Toledo en relación a la decoración y disposición de su posada en las inmediaciones del Alcázar madrileño al menos desde 1577²⁷. Este personaje estuvo en Roma entre 1571 y octubre de 1574. El embajador Juan de Zúñiga llega a recomendarle al rey Felipe II, ya que ha dado muestra de “muchas letras y virtud”²⁸ cuando regresa a España y sería alguien a estudiar con más profundidad a la hora de explicar la recepción del Greco en los primeros momentos en España. Parece que se ocupó de revisar las cuentas del arzobispado de Toledo durante la prisión en Roma del arzobispo Carranza a partir de 1577, disfrutando de beneficios eclesiásticos²⁹. Entonces tiene relación con el cardenal Quiroga, arzobispo de Toledo³⁰. Mientras el secretario está con el rey en Lisboa, le confía pequeños encargos artísticos como pirámides de madera doradas para sustentar bolas de cristal y jaspes³¹. En los años ochenta asesora a Vázquez sobre su imprescindible sello y su divisa [fig. 7]³². Asimismo se fijará el blasón que campea en los paramentos murales textiles de su casa a manera de reposteros y encargará guadamecías en 1584³³. Aparte de estas colgaduras sugerirá la compra de importantes tapicerías flamencas para honrar la casa del secretario. En 1585 contrata un jardinero que había trabajado en Aranjuez y dispone la ordenación del jardín de



Fig. 7
Anónimo: *Medalla de Mateo Vázquez de Leca*,
anterior a 1573. Medalla en bronce, 52,5 mm
de diámetro. Madrid, Museo Arqueológico
Nacional, inv. 1993/80-1

la casa de Mateo Vázquez dividido en cuadros a imitación del que tenía el cardenal Granvela³⁴. También se ocupará de adquirir libros y encuadernarlos en Salamanca³⁵ y supervisará la capilla que pensaba construir Mateo Vázquez en el colegio de San Bernardino en Alcalá de Henares, aparte de otros proyectos arquitectónicos.

En esta correspondencia se hacía a menudo referencia a pinturas de la colección real como los “hombres que andan tras el carro del heno” del Bosco en 1587³⁶. En una carta de mayo de 1586 habla de la técnica pictórica del Greco derivada de la de Tiziano, especialmente en el manejo de la pincelada creando pinturas para ser vistas preferiblemente de lejos. Serían los famosos “borrones” que destacará años después Francisco Pacheco en su *Tratado de la Pintura*: “y de [Mateo Vázquez] infinitas gracias a Dios que le ha puesto tan cerca de las cosas que parecen grandes en este mundo q[ue] ve los vaçios que [h]ay en ellas [en las cosas] y que son como las pinturas de Tiziano o del greco que esta en T[ole]do que vistas de lexos parecen lo que representan y miradas de cerca no son aq[ue]llo sino un borron que hiço un golpe de un pincel dado con un poco de artificio para solo engañar la vista”. En agosto de ese año escribe a Vázquez sobre los cuadros que se han de buscar, con ayuda de Juan de Almansa, sin que tengamos más referencia a sus temas o autores³⁷. En mayo de 1586 don Antonio Zapata envía desde Toledo los lienzos que había comprado para el secretario³⁸.

En la correspondencia del nuncio aparece como hermano de Agustín Álvarez de Toledo, quien también ayudó a Vázquez a encontrar una posada representativa en Madrid entre 1585 y 1586 perteneciente a Luis Barrionuevo de Peralta³⁹. Al igual que este personaje estuvo en contacto con el pintor regio Juan Pantoja de la Cruz, a quien encargará en 1592 tres bodegones grandes a la manera italiana, lo que atestigua su interés por nuevos géneros pictóricos⁴⁰.

Pedro Núñez de Toledo mantuvo también una estrecha relación con los agentes mediceos en Madrid ayudando a la elección y a la distribución de sus presentes diplomáticos en la corte, especialmente aquellos del cardenal Fernando de Médicis⁴¹. En 1584 traslada al agente en España del purpurado su deseo de obtener coronas benditas romanas. Con ellas se podía cumplimentar a la emperatriz María, ya que éstas eran más bellas que las españolas⁴². Ese mismo año se dirige al cardenal para sugerirle que se envíe una de las copias de la famosa *Annunziata* junto a otro cuadro para el oratorio de la infanta Margarita en las Descalzas⁴³. La correspondencia de ese año también alude a una planta que se debe enviar para el Gran Duque de Florencia⁴⁴. En 1585 Núñez y la abadesa de las Descalzas compensan al cardenal Médicis por las coronas⁴⁵. También sugiere cómo deben ser los rosarios para la emperatriz María⁴⁶. En 1586 Núñez de Toledo obsequia al cardenal con una piedra bezar grande junto a otras que le habían entregado las monjas⁴⁷. Su cuñada doña María de Cardona, hija del marqués de Guadalest, casada con Agustín Álvarez de Toledo, del consejo real, ayudaba a elegir con exquisito gusto todas las galanterías españolas que tanto se apreciaban en Florencia, por lo que el agente mediceo sugiere que se le recompense con telas para vestidos⁴⁸. En noviembre de 1588 Pedro Núñez admira en casa del embajador florentino Alammani cuatro pequeños cuadros traídos por Gianfigliuzzi de Florencia y loa dos de ellos, por lo que los agentes mediceos deciden regalárselos en pago a sus servicios⁴⁹.

El mismo año en que Pedro Núñez de Toledo le habla de la técnica pictórica del Greco, deudora de la de Tiziano, Mateo Vázquez recibe una curiosa carta de fray Diego de Zúñiga, que vivió regularmente en Toledo desde 1584. Este interesante personaje le cuenta que ha empezado a



Fig. 8
El Greco: *El caballero de la mano en el pecho*, c. 1580.
Óleo sobre lienzo, 81 x 66 cm. Madrid, Museo Nacional
del Prado, inv. P809

pintar hace unos meses y que el Greco de Toledo aprueba mucho su arte: “voy tan adelante y que dicen los pintores y uno de ellos el griego que no pueden creer sino que sea milagro y que es cosa prodigiosa”. Le ofrece enviarle *Un Cristo hablando con su santísima Madre* que ha pintado para que aprecie su arte⁵⁰. El Greco debió de tener tratos con el agustino y escribe en sus comentarios marginales a Vitrubio que “digo ahora que cualquier persona de ingenio leyendo cuatro meses Vitrubio como el padre Zúñiga poder escribir de ella”⁵¹.

Paralelamente el secretario Mateo Vázquez mantuvo una intensa correspondencia con don Luis de Castilla, a quien conoció el Greco posiblemente en Roma y quien le introdujo en uno de sus primeros encargos en Toledo. Como ha estudiado Gregorio de Andrés, cuando está en Milán como visitador por recomendación del cardenal Granvela, le encarga incluso objetos artísticos del mercado de lujo como la guarnición de oro de una cruz de cristal con un san Jorge iluminado, realizada por el mejor platero de la ciudad en 1585⁵². También encarga una cama con columnas de madera talladas con ángeles y animales, junto a sus vestiduras de ricos tejidos⁵³. Otro cometido de don Luis en 1587 fue el de supervisar y enviar las armas que el conde Trivulzio, mayordomo de la emperatriz María, encarga a su hermano en Milán, que debían remitirse a Mateo Vázquez⁵⁴. En 1588 encamina libros para que el secretario real los distribuya⁵⁵. Vázquez tuvo también otros intermediarios para obtener pinturas italianas como Quesada o Luis Vázquez de Alderete, que le envía cuatro cuadros con los *Cuatro Elementos* desde Nápoles⁵⁶.

Aparte de Vázquez, otros cortesanos tuvieron soplonas, como el mayordomo de la emperatriz María, don Juan de Borja. En junio de 1600 en su villa de recreo de Buenavista en el prado de San Jerónimo aparece “un muchacho pintado en un lienzo que sopla un tizon”⁵⁷. Esta obra ya no se menciona en la almoneda a la muerte del conde de Ficallo en 1606, lo que podría hacer suponer que pasase a engrosar la colección de Felipe III, quien compra esta propiedad a su muerte en ese año, aunque hoy en día sea difícil individualizarla en los inventarios regios. Otro cuadro de esta iconografía se recoge en el inventario de don Alonso de España, gentilhombre de Felipe III⁵⁸.

También el patriarca de Valencia, Juan de Ribera, tuvo un soplón que se inventaría en Alboraya a su muerte en 1611 como “un niño que está soplando un tizón de fuego” que hacía pareja con otro similar a la *Fábula* del Prado con la mona. Cuando se vende en su almoneda, se describe como un negrilla, quizá por el efecto de ser una pintura nocturna⁵⁹. También tendría una *Alegoría de la Orden Camaldulense* como el conde de Arcos. Posiblemente poseyera una *Adoración de los pastores* y el único cuadro atribuido al Greco en su colección sería un *San Francisco y san León meditando sobre la muerte* que hoy sabemos de taller⁶⁰. No conocemos cómo llegarían estos cuadros a sus manos, pero se sabe que visita la corte y el Escorial en 1592 adquiriendo entonces varias pinturas, especialmente retratos.

El famoso *Caballero de la mano en el pecho* [fig. 8] se ha querido identificar con don Juan de Silva, conde de Portalegre, muy cercano a Felipe II desde su juventud y que desempeñó importantes cargos como embajador en Portugal. En la batalla de Alcazarquivir y antes en Orán sufrió lesiones en su brazo, teniendo el apodo cortesano del “corcovado”. Estas limitaciones físicas se aprecian en este retrato. Siguiendo en esta hipótesis al profesor Bouza⁶¹, podemos reconstruir su biografía y añadir algunas otras noticias que avalan su interés por el arte. Fue uno de los miembros de la famosa academia aglutinada en torno al duque de Alba y en 1568 pide una pintura romana al entonces embajador don Juan de Zúñiga⁶².



Fig. 9
El Greco: *El escultor Pompeo Leoni*, c. 1578. Óleo
sobre lienzo, 94 x 87 cm. Ginebra, colección particular

En 1573 su hermano, Luis de Requesens, le debe enviar desde Milán una *Crucifixión* a Cartagena⁶³. En 1579 entró en contacto en Lisboa con el ingeniero boloñés Filippo Terzi y en 1588, aprovechando que era súbdito del duque de Urbino, le utiliza como cauce para pedir a Federico Barocci una *Crucifixión rodeada de la Virgen, san Juan y una Magdalena* “con bellos rostros y muy devota”⁶⁴. Hacia 1594 reunió una galería de retratos en Lisboa y pide el ejemplar del retrato del III duque de Alba que tenía el marqués de Velada o su hermano don Hernando para que lo envíen a don Rodrigo Lasso a Toledo⁶⁵. En ese momento el futuro conde de Añover estaba ocupando el cargo de tesorero de la Casa de la Moneda en Toledo y se encargaría de supervisar la copia que haría un pintor de su confianza que estaba desocupado. Se ha supuesto que este pintor podría ser el cretense, del que no sabemos qué hacía este año. Don Rodrigo tenía orden de hacer copiar estos retratos de su hermano Pedro, conde de Arcos y gentilhomme de boca de Felipe II. Este noble sería uno de sus fiadores en 1596 en el encargo del retablo de doña María de Aragón en Madrid y uno de los primeros y más importantes coleccionistas de Grecos como han estudiado Balbina Martínez Caviro⁶⁶ y el profesor Kagan⁶⁷. No sería la primera vez que el Greco tuvo que recurrir a copiar un retrato de otro artista por encargo, de ser él el anónimo pintor del que habla la correspondencia. Seguramente no llegase a conocer al presidente de Castilla, Diego de Covarrubias, hermano de su amigo Antonio de Covarrubias, que falleció en Madrid en octubre de 1577 y para retratarle se pudo valer de un modelo de Sánchez Coello⁶⁸. Por su testamento de 1600 sabemos que dejó a don Pedro Salazar de Mendoza un *Nacimiento* de su oratorio⁶⁹.

Don Juan de Silva conocía muy bien las empresas artísticas del rey prudente y visitó el Escorial la Navidad de 1592⁷⁰. Entre 1593 y 1594 enviaba desde Lisboa su propuesta de textos latinos para colocar en los cenotafios escurialenses con los grupos orantes de Carlos V y Felipe II de Pompeo Leoni⁷¹. En 1597, se deduce de su correspondencia con el marqués de Velada, ayo del príncipe, que en su cámara en Lisboa colgaba una galería de retratos y un *San Francisco* que podría ser del cretense⁷². Tenía unas casas en Toledo cerca de San Juan de los Reyes que se pueden reconocer en el plano de la ciudad que pinta El Greco hacia 1600⁷³. De hecho, tendrá pleitos con el propio rey en relación al enterramiento de sus antepasados en San Juan de los Reyes y visitará frecuentemente Toledo.

El escultor real Pompeo Leoni también parece que entró en contacto con El Greco. Se sabe que estuvo en la catedral de Toledo y quizá en este momento el cretense le efigiara esculpiendo un busto de Felipe II [fig. 9]⁷⁴. Posiblemente este retrato, hoy en una colección privada suiza, es el que se refleja en su inventario de 1609. También se recogen a su muerte un lienzo inacabado de *El Salvador*, y “un retrato bosquejado de Domingo Greco”⁷⁵. En el inventario de julio de 1613 de Madrid aparece un *San Lorenzo* pequeño sin marco “que dicen ser de mano del Griego”⁷⁶. El escultor real fue un importante coleccionista y también marchante de pintura. Asimismo fue tasador de obras del cretense, como en el hospital de la Caridad de Illescas, aunque no a su favor en esta ocasión.

Aunque parece que retrató a Rodrigo Vázquez de Arce, presidente del Consejo de Castilla, no parece que se recoja este lienzo en su inventario⁷⁷. Una de las copias de este retrato se conserva en el Museo del Prado⁷⁸. Posiblemente estuviese en relación con el cretense a través de Chiriboga. Tampoco se registran cuadros suyos en el inventario de García de Loaysa, muy relacionado tanto con el cabildo toledano como con la corte⁷⁹.

En esta intervención pretendemos llamar la atención sobre el hecho de que aún es necesario investigar para reconstruir con precisión las relaciones que pudo mantener el pintor en la Ciudad Eterna antes de trasladarse a España con españoles y si éstas pudieron condicionar su venida. Una vez en la corte y en Toledo sería interesante ahondar sobre quiénes fueron sus primeros mecenas y coleccionistas en España durante el último cuarto del siglo XVI. Así podremos conocer mejor su recepción en la corte filipina y quizá reconocer la identidad de alguno de los efígrafos en sus magníficos retratos. También sería deseable obtener nuevos datos sobre dos de sus más importantes pinturas en España: *El martirio de san Mauricio* y especialmente la denominada *Alegoría de la Liga Santa*, cuya fecha de ejecución y primer destino aún permanece en una nebulosa.

- 1 Pérez de Tudela 2000a.
- 2 Para los ofrecimientos del miniaturista a Cosme de Médicis, descontento con el cardenal Alejandro, quien no le pagaba las miniaturas que realizaba para él, véase la carta de Francesco Babbi a Pier Francesco Riccio, Roma, agosto de 1544, Archivio di Stato de Florencia (ASF), Mediceo di Principato (MP), filza 6, fol. 277 bis.
- 3 Archivo ducal de Alba, caja 343-18, duque de Alba 1919, p. 107.
- 4 López de Toro 1945, pp. 264-267.
- 5 Bradley 1891, pp. 98-99.
- 6 Bradley 1891, pp. 190-191, 275.
- 7 British Library, Additional Ms. 33733.
- 8 Pérez de Tudela 2013, p. 100.
- 9 De Laurentiis 2014a, pp. 680-681.
- 10 Por ejemplo, Pizarro Gómez 2009; König y McKendrick en la edición facsímil que prepara la editorial Patrimonio.
- 11 Bertolotti 1881-882, pp. 273-279; Pérez de Tudela 2001b, p. 22, nota 13.
- 12 Ioannou 2007, p. 76. Cartaro también será el principal difusor de los grabados de Clovio.
- 13 Pérez de Tudela 2007. Después se miraría hacia Navarrete “el Mudo”, pero su muerte en 1579 hará que se vuelva a buscar, de nuevo, en Italia.
- 14 Pérez de Tudela 2001a.
- 15 Marías 1997 (2013), p. 121. Nos remitimos a este libro para la bibliografía actualizada sobre el pintor.
- 16 Pérez de Tudela 2001b, p. 13.
- 17 Bustamante 1992.
- 18 Marías 1992, p. 82.
- 19 Pérez Sánchez 1998, p. 42, n. 6.
- 20 Marías y Bustamante 1981, p. 20.
- 21 *Ibid.*, p. 131, también pp. 103-104.
- 22 Marías 1993; Marías 2014a, pp. 187-190.
- 23 Real cédula, San Lorenzo, 9 de agosto de 1591, Instituto Valencia de Don Juan (IVDJ), envío 63, fol. 219. Vázquez había fallecido en mayo de ese año. Zarco 1930, p. 49, n. 1033 y p. 50, ns. 1036-40. *El Cristo atado a la columna* se describe en p. 62, n. 1314 y sus dimensiones aproximadas serían 174,14 x 139,31 cm. Para la serie y su historia posterior, véase Ruiz Manero 2011, pp. 203-206, 516-517. Sería diferente a la mencionada en el Alcázar madrileño en 1587 que terminaría también en el Escorial.
- 24 Gonzalo 2005, p. 844.
- 25 Aranda 2010, p. 140 y su trabajo en este volumen.
- 26 Pacheco (1649) 1990, pp. 418-419; Bustamante 1995, p. 307; Vannugli 2012.
- 27 Pedro Núñez de Toledo a Mateo Vázquez, Madrid, 22 de octubre de 1577, Bibliothèque Publique et Universitaire de Ginebra (BPUG), Favre, 31, fol. 198.
- 28 Juan de Zúñiga a Felipe II (en manos de Antonio Pérez), Roma, 22 de octubre de 1574, Archivo Zabalburu (AZ), Altamira, carpeta 55, doc. 162, tiene el grado de doctor. Parece que trató algunos asuntos como matrimonios o pensiones eclesiásticas, como se desprende, por ejemplo, de una carta del embajador español en Roma al del imperio, conde de Monteagudo, 18 de diciembre de 1574 o 5 de enero de 1575, carpeta 72, docs. 40 y 43. En la correspondencia de Zúñiga en 1569 ya hay referencias a un doctor Pedro Núñez.
- 29 Olarra 1948-1949, vol. I, pp. 259, 358, 425. En los índices de esta correspondencia del Nuncio aparece mencionado frecuentemente.
- 30 Pizarro Llorente 2004, pp. 373, 374, 436 y 439.
- 31 Bustamante 1995, p. 308; Gonzalo 2005, p. 842.
- 32 Lovett 1977, p. 4; Pérez de Tudela 2005, pp. 157-161.
- 33 Pedro Núñez de Toledo a Mateo Vázquez, Madrid, 12 de mayo de 1584, IVDJ, E 71, fol. 250. En su carta del 20 de mayo de 1584 se referirá a un coche de caballos para el secretario, fol. 169.
- 34 Licenciado Vera a Mateo Vázquez, Madrid, septiembre de 1585, IVDJ, E 71, fol. 135.
- 35 Pedro Núñez de Toledo a Mateo Vázquez, Madrid, 29 de junio de 1585, IVDJ, E 71, fol. 253.
- 36 Por ejemplo, Pedro Núñez de Toledo al secretario real Mateo Vázquez, Madrid, 13 de agosto de 1587, BPUG, Favre, 31, fol. 241.
- 37 Pedro Núñez de Toledo a Mateo Vázquez, Madrid, 12 de agosto de 1586, IVDJ, E 71, fol. 226.
- 38 D. Antonio Zapata a Mateo Vázquez, Toledo, 18 de mayo de 1586, IVDJ, E 96, fol. 802. El secretario los paga y Alonso Niño aparece como “componedor” de éstos.
- 39 Gonzalo 2005, pp. 840-842. El secretario real estuvo ausente de la corte entre Monzón y Valencia hasta primavera de 1586.
- 40 Sánchez Cantón 1947, p. 102. Agustín Álvarez de Toledo del Consejo de Indias fallece en 1601 y su mujer contrae nuevas nupcias con Luis Bravo de Acuña, embajador español en Venecia.
- 41 Un panorama sobre su mecenazgo y regalos a la corte española lo ofrece Butters 1999.
- 42 Giulio Battaglini a Pietro Usimbardi (Roma), Madrid, 1 de junio de 1584, ASF, MP 5 113/I, fol. 174. Pedro Núñez de Toledo a G. Battaglini (Monzón), Madrid, 1 de agosto de 1585, 5 113/II, fol. 521.
- 43 Pedro Núñez de Toledo al cardenal Médicis (Roma), Madrid, 17 de diciembre de 1584, ASF, MP 5 113/I, fol. 289: “En lo del quadro de la anunciata dicen que se haga del tamaño que convenga por hazersse mejor sin atender a la medida que esta allá. Yo digo que

- V. S. Ilma haría una muy galante cosa en mandar que demas deste quadro se hiciesse otro de la anuñciata con otro designo aproposito de la medida que está allá que pudiesse servir en el lugar donde avya destar el primero que es una capilla dentro del monasterio de toda la devoçion y gusto de la infanta Margarita por dejar libertad a V. S. I. en esto no les he dicho este conzepto pero parezeme que sería una cosa muy aproposito embiarles estos dos quadros en la forma que digo V. S. I. hara lo que mas fuere servido”.
- 44 Pedro Núñez de Toledo a Mateo Vázquez, Madrid, 12 de mayo de 1584, IVDJ, E 71, fol. 250. Se trataría de una planta exótica, Gianfigliuzzi a Francisco I, Madrid, 7 de mayo de 1584, ASF, MP 5046, fol. 48.
- 45 G. Battaglini a Usimbardi (Roma), Zaragoza, 24 de abril de 1584, ASF, MP 5113/I, fol. 399, anuncia cómo Núñez le entrega de parte de la abadesa guantes y bolsas de cuero perfumados con ámbar, pastillas y pebetes, alcorcillas de azúcar y perlas buenas para las fiebres y una piedra bezar contra la melancolía: “Il Nuñez manda una coperta d’una seggiola senza spalle lavorata con seta di diversi colori se al Cardinale agadarà per il giardino, ne porvederà al primo acceso una mezza dozina. Manda ancora da ottanta vasi di una terra rossa di Estremoz qui in Spagna che è bella et da buon bere la state” por lo que habrá que agradecerles.
- 46 G. Battaglini a Usimbardi (Roma), Monzón, 22 de septiembre de 1584, ASF, MP 5113/II, fol. 577. Envía una caja a Núñez para las Descalzas por Gonzalo de Liaño que conduce algunos regalos al rey. Núñez ha escrito que la emperatriz “no desea otra cosa sino muchas quantas benditas, pero parezeme que holgara que vengan algunos rosarios buenos que no sean de los que comunmente se suelen bendeçir sino de muy buenas maderas y muy buenas hechuras y por esto no se entiende que an de ser de los leonados ny verdes que sirven de solo gala sino rosarios que sean buenos y para rezar si yo estuviera en Roma yo los supiera buscar desde aqui no se otra cosa que dezir, aviendolo comunicado con las monjas”. Pide que se envíen cuanto antes. En fol. 595, 20 de octubre de 1585 se relata cómo esta caja para las Descalzas se dirigió a la emperatriz para que no fuese interceptada por los aduaneros y el bufón la entrega directamente a la hermana del rey, en vez de a Núñez. Sobre Liaño, véase Salort y Kurbersky-Piredda 2013, con bibliografía anterior.
- 47 G. Battaglini a Usimbardi (Roma), Madrid, 30 de noviembre de 1586, ASF, MP 5113/II, fol. 749.
- 48 G. Battaglini a Usimbardi (Florençia), Madrid, 25 de junio de 1588, ASF, MP 4919, fol. 384. El 5 de septiembre de 1588 da cuenta de cómo Pedro Núñez y su hermano Agustín les ayudan a recobrar un *Agnus Dei* que los aduaneros de Vitoria habían retenido, fol. 442. El 12 de octubre pide que se responda a doña María de Cardona, quien había enviado al Gran Duque un “gentilissimo et ricco regalo”, fol. 499. El 15 de octubre dará las gracias a Pedro Núñez por la recuperación del *Agnus Dei*, que empleará como regalo en la corte y le obsequiará con algún presente en recompensa, fol. 510. En esta carta se habla de una fuente que vendrá pronto para el jardín de Mateo Vázquez.
- 49 Vincenzo di Andrea Alamanni a Fernando I de Médicis, Madrid, 12 de noviembre de 1588, ASF, MP, filza 4919, fol. 573. El duque se mostrará de acuerdo con este regalo en una carta desde Florençia el 10 de diciembre de 1588, 5042.
- 50 Bouza 1992, p. 63; Álvarez Lopera 2005-2007, vol. I, p. 139. También sobre Zúñiga, véase Bolado 1985 y 2003.
- 51 Marías y Bustamante 1981, p. 238.
- 52 Andrés 1983, p. 100. Don Luis de Castilla a Mateo Vázquez, Milán, 29 de marzo de 1586, IVDJ, E 81 (I), fol. 18; 1 de septiembre de 1586, fol. 19; 24 de abril de 1587, fol. 21.
- 53 IVDJ, E 71, fols. 211-214.
- 54 IVDJ, E 71, fol. 196, San Lorenzo del Escorial, 22 de agosto de 1587.
- 55 Nicolo Cernovichio a Mateo Vázquez, Milán, 20 de mayo de 1588, IVDJ, E 81, caja 109, fol. 1169.
- 56 Ya descritos en marzo de 1586, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), P 699, fol. 413v.
- 57 Morán y Checa 1985, p. 158, AHPM, P 933, fol. 385 que colgaba en una “sala grande más adentro” junto a esculturas de emperadores, lienzos flamencos, cabezas de venados con sus cuernas. No se menciona en otro inventario de sus bienes redactado en noviembre de 1606, P 2626, por lo que podría haber pasado a la colección real.
- 58 *Ibid.*, p. 160.
- 59 Benito 1980, pp. 195-196, ns. 269-270.
- 60 *Ibid.*, pp. 270-272.
- 61 Bouza 1994, pp. 474-475.
- 62 *Ibid.*, p. 493, Juan de Zúñiga a Juan de Silva, Roma, 22 de noviembre de 1568, IVDJ, E 113, caja 160, fol. 66v “solo dezir ahora que en la pintura se entiende”; 6 de enero de 1569, fol. 84: “en la pintura se trabaja ternia por gran jornada que se acabase para quaresma”.
- 63 Luis de Requesens a Juan de Zúñiga, Milán, 18 de febrero de 1573, IVDJ, E 81, caja 109, fol. 1267, citado por Duque de Alba 1919, p. 111.
- 64 Filippo Terzi a Giulio Veterani, Lisboa, 26 de marzo de 1588, ASF, Ducado de Urbino, 276-I, fol. 308v, en Trindade y Battelli 1935, p. 48. F. Terzi a G. Veterani, Lisboa, 5 de noviembre de 1588, fol. 424, agradece la respuesta de Barocci para Juan de Silva.
- 65 Juan de Silva al marqués de Velada, marzo de 1594, CODOIN 43, Madrid, 1863, pp. 518-519.
- 66 Martínez Caviro 1985.
- 67 Kagan 1982, pp. 61-70; Kagan 1992, pp. 151-159; Kagan 2003, pp. 99-115; 2014, pp. 61-63.
- 68 Lavín 2013.
- 69 Marías 2014a, p. 162.
- 70 Juan de Silva a Rui Mendez de Vasconcelos, Lisboa, 19 de julio de 1597, Biblioteca Nacional de España (BNE), Ms. 6198, fol. 12. Allí coincidirá con el patriarca de Valencia, san Juan de Ribera, y el día de Navidad por la tarde visita el monasterio con un jerónimo.
- 71 Pérez de Tudela 2012, pp. 143-145. Don Luis de Castilla también ofrecerá dos elegantes epitafios para este fin por petición de Felipe II, como recuerda Andrés 1983, p. 104.
- 72 Juan de Silva al marqués de Velada, Lisboa, 8 de noviembre de 1597, Bouza 1994, p. 494, nota 141, BNE, ms. 6198, fol. 32v.
- 73 Museo del Greco, CE00014, marcadas con el n. 8.
- 74 Marías 1997 (2013), p. 121; Marías 2014a, pp. 158-159.
- 75 Marqués del Saltillo 1934, pp. 111-112; Estella 1994, p. 47.
- 76 Helmstutler Di Dio 2006, apéndice III, fol. 664.
- 77 Morán y Checa 1985, pp. 156-157, AHPM, P 932.
- 78 Ruiz Gómez 2007, pp. 253-256, donde se recoge otro ejemplar del Museo Pushkin de Moscú.
- 79 AHPM, P 1811.

Armas y armaduras en la obra del Greco

Johannes Ramharter

Cuando se busca un término para definir el estilo característico del Greco, nos encontramos a menudo con conceptos como “expresivo” o “espiritual”. Estas y otras definiciones representan un intento de describir brevemente el estilo figurativo de este maestro de la pintura que pretendió siempre diferenciarse del trabajo de sus coetáneos. Frente a ese intento merece la pena estudiar las intenciones subyacentes fijándonos más bien en la representación de objetos de la vida cotidiana, que en los cuadros del Greco aparecen siempre en lugares destacados. Desde esta perspectiva, las armas y las armaduras resultan especialmente adecuadas como objeto de investigación, porque, a diferencia de los jarrones y frascos de perfume, a pesar de los ejemplares que se hayan podido perder en el transcurso de la historia, aún se conservan muchas en los museos. De otro lado, las armaduras son piezas básicamente individuales y, por ello, resultan más fáciles de describir que otros objetos de uso corriente.

Desde la perspectiva de los siglos XVI y XVII, la armadura no era solamente una vestimenta decorativa con fines defensivos, sino que al margen de esa función representaba también al caballero que la vestía o que la había vestido. A título de ejemplo cabe citar la llamada “Armería de los héroes”, que el archiduque Fernando II mandó construir en el castillo de Ambras, en Tirol, para albergar su exquisita colección de armas y armaduras, fruto de la intensa actividad coleccionista que desarrolló en toda Europa. El propio rey Felipe II envió a su primo austriaco una armadura suya realizada por Desiderius Helmschmid en 1572, decorada con una imagen en plata pintada de la cabeza del monarca español, obra del escultor Pompeo Leoni¹. Este importante elemento conmemorativo contribuyó a que muchas salas de armas adquirieran enseguida el carácter de memoriales, que a su vez desembocaron directamente en la creación de museos. En este sentido, el testamento de Felipe II (1595) confirmó a la Real Armería de Madrid el carácter de garantía inventarial². Artistas como Peter Paul Rubens y Diego Velázquez se inspiraron en esos modelos para sus retratos cortesanos³.

En un primer momento quizás cause extrañeza la decisión de hablar sobre las armas y las armaduras en el Greco, ya que estos objetos —sobre todo las armaduras— no abundan en sus cuadros. Los trabajos sobre la



Fig. 1
Anton van Dyck: *Retrato de un hombre con arnés*,
c. 1622-1623. Óleo sobre lienzo, 119,5 x 104,7 cm.
Viena, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie,
inv. 490



Fig. 2
Celada, c. 1560. Acero grabado y dorado, 3300 g.
Nueva York, The Metropolitan Museum of Art,
donación de William H. Riggs, 1913, inv. 14.25.654

historia de las armas tampoco están muy extendidos y es posible que ello explique por qué los historiadores del arte no prestan demasiada atención a este aspecto en los estudios pertinentes. Esta omisión es tanto más lamentable cuanto que las armaduras formaban parte de la indumentaria masculina y, como tal, estaban sujetas a las modas y a los cambios estilísticos de la época. A diferencia de sus equivalentes textiles y a pesar de las pérdidas ocurridas a lo largo de los siglos, muchas de ellas se conservan en los museos, lo que, por regla general, permite al menos clasificarlas cronológica y geográficamente.

A continuación intentaremos reflexionar sobre la postura apuntada y, basándonos en la obra del pintor cretense, demostrar que la inclusión de armas y armaduras en sus cuadros pone de manifiesto enfoques novedosos en el arte de este gran maestro. Hace algunos años, el Museo del Prado y la Real Armería mostraron, en una exposición tan impresionante como espectacular, la relación entre las armas reales y la representación social sobre la base de una serie de retratos pintados por artistas de la categoría de Tiziano o Juan Pantoja de la Cruz⁴. ¿Qué sucede, sin embargo, en los casos en que las armas de los personajes retratados no se han conservado en colecciones importantes?

Para empezar y, al mismo tiempo, a modo de introducción, analizaremos una obra que no salió de los pinceles del maestro de Toledo. Durante su estancia en Italia, Anton van Dyck pintó el retrato de un caballero anónimo, que se conserva en el Kunsthistorisches Museum de Viena con el título *Retrato de un hombre con arnés* [fig. 1]. En alguna ocasión se ha identificado al personaje con el duque Fernando Gonzaga de Mantua (1587-1626), pero esta adscripción no está generalmente aceptada. En nuestro contexto, el retrato reviste, sin embargo, gran interés, precisamente porque la armadura —datable hacia 1560— no es producto de la fantasía del pintor, sino porque algunas de sus piezas se conservan de hecho en el Metropolitan Museum de Nueva York [fig. 2]⁵. La decoración, de estilo inequívocamente italiano, se corresponde con la de la celada hasta el mínimo detalle; los elementos grabados imitan la pasamanería característica de la indumentaria de la época. Este ejemplo demuestra que la representación tanto de atributos como de la vestimenta puede tener asimismo rasgos propios del retrato, más allá del ámbito social, y que

Fig. 3
El Greco: *Retrato de Vincenzo Anastagi*, c. 1575.
Óleo sobre lienzo, 188 x 126,7 cm. Nueva York,
The Frick Collection, legado de Henry Clay Frick,
inv. 1913.1.68

Fig. 4
Peto, 1585-1590. Acero grabado, oscurecido y
dorado; latón, 50,8 x 38,1 x 15,2 cm. Worcester
Art Museum, antiguamente Higgins Armory
Collection, inv. HAM 1182b
Hombreira, 1570-1580. Acero grabado, oscurecido
y dorado; latón; cuero, 22 x 27 x 29 cm. Worcester
Art Museum, antiguamente Higgins Armory
Collection, inv. HAM 1182c



las armas solo representan un *terminus post quem* para eventuales dataciones. La representación de partes de la armadura notoriamente más antiguas, como documentan otros retratos, resalta, junto a la apariencia heroica del retratado, la larga tradición de antepasados heroicos, a la que el personaje en cuestión puede mirar con orgullo⁶. Otro aspecto importante del uso de armaduras en los retratos de la Edad Moderna es que con ello se destacaba la afirmación de la nobleza como *miles christianus*, es decir, como defensora de la justicia y de la fe, llegando incluso al extremo de que más de un personaje que prácticamente no había pisado un campo de batalla se hacía retratar revestido con las armas correspondientes⁷.

Volviendo a la obra del Greco, en el contexto que nos ocupa hay que mencionar el retrato de Vincenzo Anastagi, que nuestro maestro pintó durante su periodo italiano y que hoy en día se conserva en la Frick Collection de Nueva York [fig. 3]⁸. El retratado fue un héroe del asedio de Malta por los turcos (1565) y murió asesinado en 1585. La armadura, que el Greco reproduce con todo detalle, no se puede identificar con total seguridad, pero sí se puede situar cronológica y localmente con bastante exactitud. Tampoco sorprende que presente las características propias de las armaduras italianas de la época en torno a 1560. Si se compara, por ejemplo, con piezas de armaduras que se conservan en el Worcester Art Museum⁹, se aprecian varias coincidencias, tales como la forma triangular del peto, adoptado de la moda de la época, llamado también “pancera”, y los medallones con figuras grabados en las hombreras [fig. 4]. El Greco, el maestro de la representación de la fisonomía humana, no se limitó a reproducir las armas que probablemente utilizó Anastagi durante el asedio de Malta, sino que “retrató” también las circunstancias de la vida del personaje. De un lado, la indumentaria se corresponde con las normas de la Orden de San Juan¹⁰ y, de otro, la manera un tanto descuidada en que el casco descansa en el suelo o el hecho de que, en aras de la comodidad, el personaje retratado se despojara del resto de la armadura después del combate transmiten una cercanía condicionada por la situación.

Mientras que en el ejemplo anterior es fácil reconocer la relación entre la biografía del retratado y su indumentaria, no es tan obvio que en los personajes históricos o religiosos que el Greco no conoció o no pudo conocer utilizara igualmente modelos reales para representar sus armas. En concreto me refiero a dos armaduras, cada una de las cuales aparece en dos ocasiones en la obra del Greco en circunstancias diferentes.



Fig. 9
Armadura de gala azul-dorada de Maximiliano II, Augsburgo, 1557. Hierro pavonado, parcialmente grabado y dorado; terciopelo de seda de color rojo oscuro, cuero, accesorios de latón dorado a fuego. Viena, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, inv. A 578



Fig. 5
El Greco: *El entierro del señor de Orgaz* (detalle), 1586-1588. Óleo sobre lienzo, 480 x 360 cm. Toledo, parroquia de Santo Tomás



Fig. 6
El Greco (seguidor de): *Julian Romero y su santo patrono* (detalle), 1612-1618. Óleo sobre lienzo, 207 x 127 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P2445



Fig. 7
El Greco: *San Martín y el pobre* (detalle), 1597-1599. Óleo sobre lienzo, 193,5 x 103 cm. Washington D. C., National Gallery of Art, Widener Collection, inv. 1942.9.25



Fig. 8
El Greco: *San Luis, rey de Francia* (detalle), 1590-1597. Óleo sobre lienzo, 120 x 96 cm. París, Musée du Louvre, inv. RF 1507

La primera, muy llamativa, la encontramos en *El entierro del señor de Orgaz* [fig. 5], así como en el *Retrato de Julián Romero y su santo patrono* [fig. 6]. La segunda aparece en *San Martín y el pobre* [fig. 7] y en el retrato de *San Luis, rey de Francia* [fig. 8].

El primer ejemplo presenta coincidencias llamativas con la armadura “azul-dorada” del emperador Maximiliano II, que se conserva en el Tesoro imperial de Caza y Armería de Viena [fig. 9]¹¹. Esta pieza, de la que lamentablemente se desconoce el nombre del maestro armero alemán, está fechada en 1557. Formaba parte de un juego completo de armaduras para los distintos tipos de torneos y combates y es la única que se ha conservado. El color azulado se conseguía aplicando una técnica muy laboriosa que consistía en calentar el acero hasta conseguir la tonalidad deseada; es posible que con ello se pretendiera imitar los ropajes negros de la corte española y trasladar la moda también a las armaduras. En la época en que se fabricó este ejemplar, las sobaqueras, que en la Edad Media protegían las axilas, ya se habían quedado anticuadas y solo se utilizaban en casos aislados. La armadura que aquí nos ocupa perteneció al emperador Maximiliano II, que vivió bastantes años en la corte española, hasta que en 1555 abandonó definitivamente España. Asimismo merece destacarse que la armadura incluye también un capacete, un casco muy del gusto español.

Como ya se ha apuntado, una armadura de este tipo es la que viste no solo el conde de Orgaz en el cuadro monumental que se conserva en la iglesia de Santo Tomás de Toledo¹², sino también el santo patrono no identificado del retrato de Julián Romero del Museo del Prado. Por las flores de lis del manto y la corona que descansa en el suelo podría tratarse de



Fig. 10
Piero della Francesca: *Segismundo Malatesta ante san Segismundo*, 1451. Fresco, 257 x 345 cm. Rímini, Templo Malatestiano



Fig. 11
Media armadura, Brescia, c. 1580. Acero grabado y parcialmente oscurecido; latón; tela y cuero. Philadelphia Museum of Art, legado de Carl Otto Kretschmar von Kienbusch, 1977, inv. 1977-167-26



Fig. 12
El Greco: *San Pablo*. Óleo sobre lienzo. Madrid, colección privada

San Luis, rey de Francia¹³. El auténtico conde de Orgaz había fallecido en el siglo XIV y san Luis, suponiendo que éste sea el personaje que acompaña a Julián Romero, en el siglo XIII, es decir, en épocas en que no existía este tipo de armaduras¹⁴. Julián Romero fue un valiente y veterano soldado que combatió en las guerras de Flandes, por lo que es posible que la conexión entre Romero y su santo patrono haya que buscarla en la idea de las Cruzadas, que llevaron al santo a Egipto y a Túnez y al soldado a luchar contra los herejes de los Países Bajos. En este cuadro llama especialmente la atención el hecho de que el caballero armado no es el soldado, sino su patrono, y que el difunto aparece envuelto en el manto de su orden a modo de amplio sudario. Esta inversión de la situación, es decir, la actitud hierática del donante en contraste con un patrono activo, podría remontarse —incluso ya en la época del Greco— al retrato de Segismundo Malatesta, que Piero della Francesca pintó en Rímini en 1451 [fig. 10]. En nuestro cuadro, la inversión de la situación consistiría en que el soldado, que había fallecido no mucho antes de la realización del mismo, en 1578, es representado en pleno arrobó espiritual, mientras que el santo, que había muerto mucho tiempo atrás, se introduce de lleno en nuestro espacio vital¹⁵.

Otro cuadro de san Luis, rey de Francia, que se conserva en el Museo del Louvre de París [fig. 8]¹⁶, muestra al santo ataviado con una armadura diferente. Es muy probable que el Greco conociera ese modelo, ya que estuvo muy difundido en Italia en la segunda mitad del siglo XVI, siendo Brescia, al parecer, el principal centro de producción. De acuerdo con la forma del peto, en el que el talle se prolonga hacia abajo en forma de V, la datación de 1570 puede ser correcta. En la ornamentación destacan las bandas grabadas, los medallones de las hombreras y el remate de las mismas a modo de volutas. Un buen ejemplo de una armadura similar es la que se conserva en el Philadelphia Museum of Art [fig. 11], de la que se desconoce el nombre del propietario original, como en tantos otros casos. En este caso, sin embargo, el paso del tiempo se ha llevado consigo el tono azulado. El san Luis del Greco comparte armadura con san Martín¹⁷, pues el maestro cretense se inspiró en el mismo modelo para el cuadro de este último.

El Greco no se limitaba solamente a reproducir en sus cuadros armaduras auténticas, sino que todas las demás armas que aparecen en ellos se pueden identificar con bastante precisión. Un ejemplo es la espada que, a modo de atributo, acompaña a san Pablo [fig. 12]¹⁸. En una época en que las ejecuciones públicas formaban parte de la diversión popular, cualquier persona que contemplara el cuadro conocía de inmediato el aspecto que tenía una espada justiciera. Para poder asestar el golpe horizontal con el que se decapitaba a los delincuentes, el verdugo necesitaba una hoja ancha y pesada que le garantizara el impulso necesario, pero, en cambio, no precisaba una punta afilada para punzar. La aplicación del derecho penal en la Edad Moderna ha contribuido a conservar muchas espadas de este tipo.

La profesión de verdugo, sin embargo, estaba muy mal vista en Europa y, aunque eran necesarios, quienes la ejercían eran apartados de la sociedad y sus hijos no tenían derecho a aprender un oficio. Es comprensible por tanto que un arma tan infame no se quisiera reproducir en espacios sagrados y por ello a san Pablo se le representa habitualmente con una espada de caballero, en alusión también a la agudeza de la argumentación del apóstol. En el cuadro del Greco vemos, sin embargo, una espada mucho más larga, como las que todavía hoy pueden verse en muchas armerías históricas. Se trata de un arma que exige el uso de ambas manos y que blandían soldados de élite muy bien pagados —llamados *Doppelsöldner*—, cuya misión consistía en combatir en la avanzadilla y destruir con la espada las lanzas que arrojaba el enemigo.



Fig. 13
Marcantonio Raimondi: *La estatua del emperador Constantino del Capitolio*.
Bolonia, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. P.N. 1709



Fig. 14
San Demetrio, c. 1400. Témpera sobre tabla. Belgrado,
Museo de Artes Aplicadas, inv. 1351

Probablemente, el Greco no se detuvo a reflexionar sobre semejantes alusiones iconográficas cuando eligió este arma como modelo, sino que por sus dimensiones quizás respondiera mejor a sus intenciones artísticas. En la obra de Jacopo Tintoretto encontramos también espadas parecidas¹⁹.

El último ejemplo de las armas y armaduras que aparecen en la obra del Greco es asimismo el más sorprendente. Al comienzo de su estancia en España, el Greco recibió el encargo de pintar un cuadro sobre el martirio de san Mauricio y la legión tebana para el monasterio de El Escorial, que entregó en 1582²⁰. Según la leyenda, Mauricio y sus legionarios, que estaban a las órdenes del emperador Maximiano, sufrieron el martirio a principios del siglo IV porque se negaron a hacer sacrificios a los dioses paganos. La cronología del episodio exigió al pintor un alto grado de autenticidad. Este esfuerzo se aprecia también en el cuadro que Pontormo pintó sobre el mismo tema²¹.

En la Italia del siglo XVI había abundantes ejemplos de representaciones de soldados romanos que podían servir de modelos auténticos de la indumentaria militar, entre los que figuran en primer lugar los bajorrelieves de las columnas de Trajano y Marco Aurelio, seguidos de los que adornan los arcos triunfales del Foro Romano que se han conservado. Junto a ellos había también numerosas obras gráficas que ponían a disposición de los artistas la realidad de la vida romana. Uno de los artistas más destacados de esta tendencia es el grabador Marcantonio Raimondi (c. 1480-c. 1534) y es posible que un grabado suyo de una escultura del emperador Constantino sirviera al Greco de inspiración y modelo [fig. 13]. Con todo, también cabe la posibilidad de que el pintor cretense tomara el motivo de iconos, como el de san Demetrio [fig. 14].

Las corazas, que los personajes llevan sobre una túnica, modelan la figura y van rematadas en la parte inferior con un borde de tiras de cuero. Un detalle que llama la atención en las obras citadas es la ausencia de calzado, lo que en la escultura antigua se interpreta como un signo de divinización del personaje representado.



Fig. 15
Detalle del soldado a la derecha de *El martirio de san Mauricio* del Greco



Fig. 16
El Greco: *La Resurrección*, 1577-1579. Óleo sobre lienzo, 210 x 128 cm. Toledo, convento de Santo Domingo el Antiguo



Fig. 17
Espada de Boabdil, Granada, siglo xv. Acero, cordobán, esmalte, plata, marfil, seda y oro, 99 cm de largo. Toledo, Museo del Ejército, inv. 34.902

Más difícil resultaba, en cambio, encontrar modelos para las espadas como la que lleva el legionario de la derecha [fig. 15]. Ciertamente, en algunos museos se exhiben armas de este tipo, pero estas espadas proceden de hallazgos arqueológicos del siglo XIX²². Más sorprendente todavía es que esta misma espada aparece también en *La Resurrección* [fig. 16], que se conserva en el monasterio de Santo Domingo el Antiguo en Toledo²³. La forma un tanto insólita de la empuñadura, con un gavlán llamativamente corto inclinado hacia abajo, no se corresponde en modo alguno con las espadas del siglo XVI, por lo que no es posible determinar de dónde pudo tomar el Greco el modelo. Una hipótesis podría ser que, ante la falta de modelos romanos, el artista se inspiró en espadas orientales, como la que utilizó Boabdil en Granada [fig. 17].

Otra figura particularmente llamativa es el joven que ocupa el centro exacto del cuadro y sostiene un yelmo con penacho en las manos [fig. 18]; al ocupar una posición tan marcada, es poco menos que imposible no fijarse en ella. El paje sosteniendo un yelmo es un motivo bastante frecuente en el género del retrato. Ejemplo de ello es también el cuadro *El socorro de Génova por el II marqués de Santa Cruz*, pintado por Antonio de Pereda para el Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro [fig. 19]. En la obra del Greco se ve también, en segundo plano, a un pequeño grupo de hombres que visten armaduras propias de la época, cuya relación con la del paje no resulta evidente. La indumentaria del paje es más bien de estilo romano y no contemporánea. En el cuadro de Pereda, en cambio, el yelmo que porta el paje se corresponde con la armadura del marqués de Santa Cruz, lo que, a pesar de la distancia, relaciona a ambos. Ni siquiera el hijo del Greco llegó a comprender el significado de la figura

del paje en el cuadro de la legión tebana, pues en la copia que realizó del mismo, que hoy en día se conserva en el Museo Nacional de Bucarest, el joven viste una indumentaria propia de la época del Greco [fig. 20]²⁴.

El yelmo tipo celada que sostiene el paje está representado con todo detalle, hasta el punto de poderlo atribuir, con cierta reserva, al armero Wolfgang Grosschedel (mencionado por primera vez en 1517 y fallecido en 1562), que trabajó en Landshut. El Metropolitan Museum de Nueva York posee un yelmo similar, muy parecido al de la “Armadura de la Cruz de Borgoña” de Felipe II, cuyo yelmo es el que porta el paje en el cuadro de Pereda [fig. 21].

Antes de proponer una posible interpretación, debemos dirigir la mirada a otro cuadro pintado hacia la misma época (1577-1579), *El Expolio*, que se conserva en la Sacristía de la catedral de Toledo [fig. 22]²⁵. En él aparece también un caballero con armadura, que se identifica como el llamado “buen capitán”. Viste media armadura, como era costumbre hacia 1560; compárese, por ejemplo, con las armaduras de combate lisas de la producción de Núremberg de la misma época [fig. 23]. Una característica esencial de este cuadro es, sin embargo, la intensa interacción entre el espacio pictórico y el espacio real, que parece trascender el límite que representa el lienzo. Como si de una obra de teatro se tratara, la escena parece haberse detenido por completo; la única figura que sigue adelante con la acción es el esbirro que prepara la cruz. El objetivo del cuadro no es, por tanto, plasmar un hecho histórico, sino la interpretación meditativa del acontecimiento. Más que llorando la inminente muerte de Jesucristo, las tres mujeres que aparecen en primer plano dan la impresión de estar ensimismadas en sus propios pensamientos. Estas figuras que actúan a modo de *repoussoir* son frecuentes en los cuadros del Greco. Solo se representan hasta la cadera, tal como las vería un espectador situado delante del altar. Las mujeres se identifican, por tanto, con el mundo real, que de este modo es introducido en el mundo pictórico. El movimiento contrario está representado por la figura del alguacil, que, más allá del cuadro, mira directamente al espectador, al que hace también corresponsable de la Pasión de Nuestro Señor.

Esta transición entre el mundo real y el mundo pictórico no se da en todos los cuadros que el Greco pintó para diversos retablos, pero sí en muchos. Volviendo de nuevo al *Entierro del señor de Orgaz*, si analizamos la composición espacial del cuadro desde la perspectiva de los dos santos que transportan el cadáver —san Esteban y san Agustín—, comprobamos que el cuerpo del caballero pertenece en realidad al espacio del mundo real. La sepultura en la que ambos santos pretenden depositar el cadáver se encontraría delante del cuadro propiamente dicho. Un grupo de asistentes a la ceremonia, que forman un semicírculo, contempla las milagrosas exequias; la densa muralla de caballeros toledanos se corresponde con los espectadores de carne y hueso. El clérigo que está de espaldas a la derecha del cuadro y el fraile franciscano de la izquierda, al que el artista representa de perfil, actúan de nexo de unión entre ambos grupos. La comparación con el *Ecce Homo* de Tiziano, en el que el caballero de la armadura, al reclinarse, parece abandonar el espacio pictórico, hace pensar que el Greco pudo inspirarse en modelos como este.

Estos recursos pueden observarse también en otros cuadros, tales como la ya citada *Resurrección de Cristo* de Santo Domingo el Antiguo, donde nos encontramos asimismo con un clérigo de perfil, y, más claramente todavía, en la *Inmaculada Concepción* de la Capilla Ovalle, en la iglesia de San Vicente de Toledo. En esta obra, el ramo de flores sobre el altar confiere profundidad al cuadro, convirtiéndose al mismo tiempo en la base del movimiento ascensional que a través del ángel se traslada a la Virgen.

Fig. 18
Detalle de un muchacho sosteniendo un yelmo
en *El martirio de san Mauricio* del Greco



Fig. 20
El Greco y Jorge Manuel Theotocópuli:
El martirio de san Mauricio. Óleo sobre
lienzo, 145 x 107 cm. Bucarest, Muzeul
Naional de Art al României



Fig. 21
Wolfgang Grosschedel (atribuido a):
Celada, Landshut, c. 1560. Acero
grabado, 5.075 g. Nueva York, The
Metropolitan, Museum of Art, Rogers
Fund, 1904, inv. 04.3.267^a



Fig. 22
El Greco: *El Expolio* (detalle), 1577-1579.
Óleo sobre lienzo, 285 x 173 cm. Toledo,
sacristía de la catedral



Fig. 23
Armadura, Núremberg, siglo XVI



Fig. 24
Maestro de Carlos V, *Libro de horas del emperador Carlos V*,
Bruselas, 1547-1550. Nueva York, The Pierpont Morgan
Library, inv. Ms 491-1912

En la escultura funeraria es frecuente representar al difunto de rodillas en su propia tumba en actitud de “adoración eterna” y en la mayoría de los casos viste una armadura para ilustrar su rango de caballero; el yelmo descansa, sin embargo, junto al cojín sobre el que se arrodilla la figura orante, para, de este modo, dejar su rostro al descubierto. Como ejemplo cabe citar la escultura de bronce del duque de Lerma que Pompeo Leoni realizó en 1607²⁶. Por ello, sería posible pensar que el muchacho que sostiene el yelmo en *El martirio de san Mauricio* forme parte del mundo real, que en este caso ocupa el centro del cuadro, y que el yelmo pertenece a la persona de carne y hueso que reza delante del altar. Para respaldar esta teoría podemos recurrir a una ilustración del *Libro de horas de Carlos V* de 1547-1550, que hoy en día se conserva en la Pierpont Morgan Library [fig. 24]. En ella encontramos también al orante —en este caso el padre del comitente del cuadro del Greco— arrodillado ante su ángel protector y el casco en el suelo. En este contexto cabe señalar que las esculturas de Pompeo Leoni en el cenotafio de San Lorenzo del Escorial siguen la tradición de la escultura funeraria en lo que a las armaduras se refiere, pero, en cambio, faltan los yelmos.

Volviendo al planteamiento inicial, la función tanto de las armaduras como de los objetos situados meticulosamente en primer plano es superar la línea que separa el mundo pictórico del mundo real. No hay que olvidar tampoco que, en el siglo XVI, las condiciones de iluminación eran muy distintas de las de los museos actuales. A la titilante luz de las velas era mucho más fácil traspasar la frontera entre la realidad y la ficción pictórica que con una iluminación de 250 lux. Ese interés por traspasar la frontera que supone el lienzo, así como por representar las telas con el máximo rigor relaciona al Greco con otro gran pintor español, Diego Velázquez²⁷.

Lo fascinante en el Greco es que esta concepción pictórica se opone diametralmente a su formación cretense como pintor. Por ello, en su obra figuran también muchos cuadros que, en contraposición a lo dicho hasta ahora, utilizan el lienzo como superficie y en los que la superficie y el contorno de las figuras se convierten en un criterio esencial de la composición artística. La cuestión de la primacía de la superficie del cuadro como recurso compositivo es un planteamiento que el arte volvió a poner de actualidad después de 1890. El hecho de que dos planteamientos pictóricos diferentes se den en un mismo pintor es motivo suficiente para destacar la singularidad del Greco en la historia del arte del siglo XVI, a la vez que constituye una parte esencial de la fascinación que este pintor ejerció en las élites artísticas de comienzos del siglo XX²⁸.

- 1 Viena, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, inv. A547.
- 2 Soler 2010b.
- 3 Madrid, Patrimonio Nacional, Archivo General de Palacio, Personal, caja 448, expediente 6; Soler 2010a, pp. 221, n. 55.
- 4 Soler 2010a.
- 5 La relación fue publicada por primera vez en Grancsay 1950, pp. 270-273.
- 6 En el retrato que se conserva en Apsley House, el emperador Rodolfo II viste algunas piezas de la armadura conocida como *Rosenblattgarnitur*, que se conserva en el Kunsthistorisches Museum de Viena. En realidad, fue forjada para Maximiliano II, padre del emperador. Hans von Aachen: *Retrato del emperador Rodolfo II*, 1602. Londres, Apsley House, inv. WM 1509-1948; véase también Wolfgang Großschedel: *Rosenblattgarnitur*, 1571. Viena, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, inv. A 474.
- 7 Un ejemplo austriaco es el retrato de Hans Ulrich von Eggenberg (1568-1634), obra de Giovanni Pietro de Pomis. En este sentido, los méritos de Eggenberg no procedían del ámbito militar, sino del financiero; a pesar de ello, en este cuadro aparece retratado con armadura.
- 8 Wethey 1967, vol. 2, p. 101, n. 130.
- 9 Worcester Art Museum, antiguamente Higgins Armory Collection, inv. HAM 1182.
- 10 Las normas de la Orden exigían que, en caso de alarma, los caballeros se presentaran vistiendo media armadura, morrión, protecciones de los brazos y tabardo. Véase Watts 2008.
- 11 Beaufort-Spontin 1990. Al margen de su procedencia, hasta ahora sin aclarar, la armadura tenía carácter icónico dentro de la colección. En el cuadro que Francesco Solimena pintó con motivo del reacondicionamiento de la pinacoteca imperial, en 1728, el emperador Carlos VI (1685-1740) es representado con esa armadura (Viena, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. 1601).
- 12 Wethey 1967, vol. 2, p. 94, n. 123.
- 13 *Ibid.*, p. 110, n. 155; Ruiz Gómez 2007, pp. 261-265.
- 14 Sería asimismo muy improbable que el difunto se enterrara con una armadura tan valiosa. Las armaduras de este tipo pasaban de padres a hijos, como se ha mencionado con anterioridad al hablar del retrato de Van Dyck o, si no había descendencia, se colgaban en la iglesia en una pared del panteón familiar como objeto de devoción. Véase asimismo Felipe Pereda, “El entierro del señor de Orgaz: *sobre la invención de la tradición y la liturgia del duelo*”, en esta misma publicación.
- 15 En una de las alas del tríptico del altar de San Ildefonso, obra de Peter Paul Rubens, encontramos una composición similar. También aquí, el archiduque Alberto de Austria (1559-1621), que ya había fallecido cuando Rubens pintó el tríptico (1630-1632), es representado, de rodillas y de estricto perfil, mientras que san Jacobo, su santo patrono, acompaña al difunto con un gesto amable (Viena, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. GG 678).
- 16 Wethey 1967, vol. 2, p. 148, n. 256.
- 17 *Ibid.*, p. 28, n. 18.
- 18 *Ibid.*, p. 154, n. 267.
- 19 Jacopo Tintoretto: *Decapitación de san Pablo*, 1550-1553. Venecia, iglesia de Santa Maria dell’Orto.
- 20 Wethey 1967, vol. 2, p. 152, n. 265.
- 21 Jacopo Pontormo: *El martirio de san Mauricio*, c. 1530. Florencia, Galleria Palatina, inv. 182.
- 22 Por ejemplo, Londres, The British Museum, inv. GR 1866.8-6.1.
- 23 Wethey 1967, vol. 2, p. 23, n. 8.
- 24 Véase Marías 2014a, p. 20.
- 25 Wethey 1967, vol. 2, p. 67, n. 78.
- 26 Valladolid, Museo Nacional de Escultura, inv. CE0488.
- 27 Compárese el jarrón de cristal del retrato de la infanta Margarita Teresa (Viena, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. 321) con el frasco de perfume de *La Magdalena penitente* del Greco (Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 5640).
- 28 Sobre este aspecto trató una exposición que se celebró en 2012 en el Kunstpalast de Düsseldorf; véase Garrido 2012.

El problema de los dibujos del Greco

Benito Navarrete Prieto

Profesor titular de Historia del Arte, Universidad de Alcalá

El dibujo es sin duda una de las manifestaciones artísticas más necesarias y prácticas para todo artista. Su desempeño está indisolublemente unido a la actividad del pintor, al aprendizaje, al esbozo de la idea, y el Greco desde sus años de formación no debió estar ajeno a esta práctica. Contamos con la noticia publicada en 1975 de los dibujos que fueron entregados en Venecia al cartógrafo Georgios Sideris “da maestro Menegrin Thetocopulo”¹, lo que nos descubre que desde sus años de juventud estaba familiarizado con el dibujo, probablemente asociado a la actividad de los cartógrafos, que gozó de gran prestigio en la República de Venecia por estas fechas y que, como ha señalado Marías, abre el campo a que fuera “iluminador de mapas, delineante de cartas náuticas e incluso dibujante de vistas urbanas”².

La conciencia de la importancia del dibujo tanto en el aprendizaje como en el proceso de imitación y estudio de las obras de los grandes maestros es un hecho que no estuvo ajeno a su pensamiento y a sus comentarios en las notas marginales de la edición del Vitrubio comentada por Daniele Barbaro. En estos comentarios llega a decir que “sea cosa sonada el que entre los doctos entren los del dibujo; por eso, que los amigos del verdadero arte no sean tan codiciosos de la reputación como para dejar el saber propio y particular de su arte, pues mayor reputación es el apreciarla”³.

En este comentario del propio Greco hay un reconocimiento explícito del alto valor del dibujo como manifestación de lo propio, de la personalidad artística única y genuina que diferencia a unos de otros y que los hace singulares y únicos. Aquí es donde radica para el Greco la grandeza de un artista y no en los conocimientos adquiridos o saberes acumulados, sino en el reflejo de esa experiencia en su propia personalidad. Y estas reflexiones las hace el pintor a los 50 años de edad y en fecha cercana a 1590 en Toledo, una vez que había pasado por las etapas más enriquecedoras de su carrera en Italia. Consciente de su rareza y singularidad, también tenía claro que “la perfección no está encaminada a que se gane reputación” y sin embargo para saber pintar bien tiene claro que el artista se debe ejercitar en “dibujar y más dibujar. En esto se aprende el orden... y así se hace razón de ellas de manera que las podrá crecer”⁴.



Fig. 1
El Greco: *El Día* según la escultura de Miguel Ángel.
Lápiz negro, tiza blanca y papel gris azulado preparado.
Múnich, Staatliche Graphische Sammlung



Fig. 2
El Greco: detalle de la cabeza junto a Cristo en *El Expolio*.
Toledo, sacristía de la catedral

Así recomendaba aprender y practicar el dibujo como elemento necesario tanto para los pintores como para los arquitectos, proponiendo ejercitarse con los conceptos en obra ajena con fatiga y sobre todo “ser más en el dibujo para no faltar a lo que debe un hombre prudente como se ve en Vitrubio”.

A su muerte en su inventario se localizan 150 dibujos. Algunos autores han querido ver estos dibujos como pertenecientes todos a su mano pero también habría que considerar la posibilidad de que fueran dibujos de otros autores, su material de trabajo con presencia de diseños de sus maestros más admirados y reconocidos.

Hasta la publicación en el año 2007 del artículo de Nicholas Turner⁵ se reconocían como propios del Greco cinco dibujos. Bajo nuestra opinión unos con más credibilidad que otros, y alguno perfectamente rechazable por factura y por razones técnicas como veremos.

Probablemente sea uno de los más singulares el dibujo que se inspira en la escultura de Miguel Ángel de *El día* perteneciente a la tumba de Giuliano de Médicis y realizado con carbón, lápiz negro, tiza blanca y en papel gris azulado preparado, conservado en el Staatliche Graphische Sammlung de Múnich y estudiado por Kurt Zeitler y Karin Hellwig (2006). El dibujo por su técnica constituye un verdadero manifiesto de la técnica del Greco en los años en los que probablemente pasa por Florencia camino de Roma en 1569-1570. Sabemos por sus ideas artísticas manifestadas tanto en las notas a Vasari como en las de Vitrubio que se alineaba con los artistas venecianos partidarios del color en lugar del dibujo florentino representado por Miguel Ángel. No deja de ser interesante su contrariedad e incluso arbitrariedad en sus juicios con respecto a Miguel Ángel. Aquí apreciamos su forma de transformar y asimilar a Miguel Ángel. Le interesa la forma pero transforma el colorido intentando aportar volumen con el color. Aquí es donde se entenderían bien los comentarios del Greco en el Vitrubio acerca de la perfección que Miguel Ángel ha logrado en la escultura porque con el color no ha hecho nada. También hay que señalar lo interesante que es la procedencia de este dibujo que estuvo en poder de Antonio Vasari⁶.

Sin embargo ahora podemos añadir que este dibujo del Greco inspirado en Miguel Ángel conserva en las facciones del *Día* [fig. 1] todo un manifiesto de lo que es su manera de entender el arte, donde lo que triunfa es la forma difusa y no lo concreto, la mancha, las gradaciones del difuminado en el papel con el carbón, que es lo que configura un tipo físico que sería el empleado años más tarde a su llegada a Toledo con el encargo del *Expolio* en 1577, pues el rostro que se adivina en el *Día* es el mismo tipo físico de la cabeza barbada que aparece junto al rostro de Cristo en la pintura de la sacristía de la catedral toledana [fig. 2].

El siguiente diseño aceptado por todos cuantos han tratado de los dibujos del artista es el preparatorio para el *San Juan Evangelista* del retablo de Santo Domingo el Antiguo de Toledo procedente de la colección de Pablo Castellanos y que conserva la Biblioteca Nacional de España. Se trata de un dibujo en el que el uso del lápiz negro concentra el carbón en las partes correspondientes a los plegados consiguiendo un sabio juego de luces y sombras y manejando el lápiz más como un difumino que de forma incisa y lineal. La única diferencia con respecto a la pintura está en la posición de la cabeza y en la ausencia del atributo del águila de san Juan en la pintura. Estamos nuevamente, como en el caso del dibujo de Múnich, ante el manifiesto del arte del Greco, ante las preferencias por la sugerencia o la mancha a lo lineal. Del mismo modo que ocurría en la cabeza del *Día* también aquí la cabeza del san Juan sirvió como dibujo intercambiable y se localiza sin dificultad en varios

Fig. 3
El Greco: *San Juan Evangelista*. Pluma, aguada marrón y “biacca” sobre papel. Ginebra, Colección de Marie Anne Krugier Poniatowski

Fig. 4
El Greco: detalle de *La Asunción de la Virgen*.
Art Institute of Chicago



modelos suyos que parten de tipos de Palma el Joven como figura de repertorio caracterizada por una cabeza calva ovoide y alargada y sugeridos unos ojos y nariz picuda. Así es como se aprecia en la figura del José de Arimatea de la *Piedad* que se conservaba de antiguo en colección particular de París y en el modelo de anciano calvo de *La expulsión de los mercaderes del Templo* de la iglesia de San Ginés de Madrid, lo que nos habla de la evolución de sus modelos a través de sus dibujos desde que fueron concebidos.

Los siguientes dibujos aceptados están igualmente relacionados con el presente retablo de Santo Domingo el Antiguo y pertenecen a la colección de la viuda del importante galerista de arte contemporáneo Jan Krugier. Fueron dados a conocer por Enriqueta Harris en 1951, y Wethey en 1962 los estudió como copias. Comparecieron en subasta pública en Bonhams de Londres el 9 de diciembre de 2002 y pudieron ser vistos en 2003 y 2004 en la exposición *El Greco* organizada por el Metropolitan y la National Gallery de Londres.

Confieso las dudas que tenía acerca de estos dibujos, y que ha sido Leticia Ruiz quien me ha insistido en que los mirara con mayor atención. Ciertamente al estudiar el trazo de la pluma de tinta parda y la forma de aplicar la aguada marrón y gris así como el tratamiento para iluminar determinadas partes con blanco de plomo, se aprecia una frescura e inmediatez que hacen pensar en ellos como tanteos previos realizados en el taller del artista para la composición final. De hecho, el rasguño del *San Juan Bautista* sugiere incluso su hornacina para el mismo santo en el retablo de Santo Domingo el Antiguo. El *San Juan Evangelista* es diferente al haber sido la versión de la Biblioteca Nacional la seleccionada. Sin embargo —como Bray ha señalado⁷— podemos encontrar sin dificultad entre los apóstoles que aparecen en la parte inferior de *La Asunción de la Virgen*, ahora en el Art Institute of Chicago y que era la parte central del retablo, modelos de repertorio que encajan tanto en su apostura como en el perfil [figs. 3 y 4]. Como también señalara Álvarez Lopera⁸, la solución de los dos santos Juanes es más

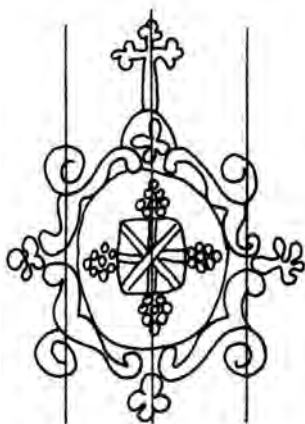
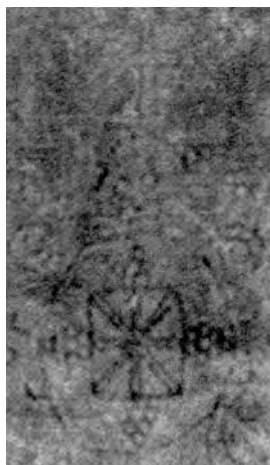


Fig. 6
Filigrana del *San Juan Evangelista y el ángel* atribuido al Greco (Los Ángeles, The John Paul Getty Museum) y dibujo de la filigrana de la familia Llosa (1768), según Oriol Valls i Subirà

Fig. 5
Reflectografía infrarroja de *La adoración del nombre de Jesús*. Londres, The National Gallery



satisfactoria en esta pareja de dibujos desde el punto de vista compositivo que como realmente fue el resultado final con el dibujo de la Biblioteca Nacional.

Ahora podemos añadir otro elemento para tener en cuenta a la hora de estudiar el trazo del artista, y es comparar la grafía y el trazado nervioso y quebrado de estos dos dibujos con el dibujo subyacente que se aprecia en *La adoración del nombre de Jesús* de la National Gallery de Londres. En este caso podemos ver un trazado similar y unos modelos en todo concomitantes para unas fechas próximas [fig. 5].

Pero el primer problema lo tenemos en el dibujo que adquirió el John Paul Getty Museum de Los Ángeles y que pretende ser el dibujo preparatorio para el *San Juan Evangelista y el ángel de la Crucifixión* del retablo de doña María de Aragón de hacia 1597-1600 que hoy conserva el Prado. La técnica es pluma marrón pálida con aguada grisácea sobre papel blanco. Gracias a las investigaciones de Fernando Marías⁹ sabemos, positivamente y de forma científica y técnica, que el dibujo es imposible que sea un original. Primero por razones estilísticas y técnicas. La primera es la circunstancia absolutamente anómala para la concepción del dibujo por parte del Greco de un diseño “que se centraba en el contorno de la figura como creador de la forma”, algo absolutamente extraño en su ideario y manejo. Lo realmente extraño es la forma blanda que se advierte en el trazado del dibujo en líneas onduladas, algo totalmente ajeno a nuestro artista, así como lo excesivamente lavado del papel. La circunstancia técnica está basada en la filigrana. Precisamente Fernando Marías analizó esta filigrana [fig. 6] que ya había sido advertida por Hind en 1928 pero que no había sido identificada ni fechada. Sin lugar a dudas y como Marías ha señalado en 2007, la filigrana está recogida en el corpus de Oriol Valls i Subirà como perteneciente a la familia catalana de los Lossa y es de 1768, por lo que es absolutamente imposible que el papel sea del siglo XVI o XVII. Esto por tanto zanja definitivamente el debate para este dibujo. Asociado a la técnica del presente diseño y al manejo del trazo, está también el estudio para el *San Juan Bautista* perteneciente igualmente al retablo de doña María de Aragón y que conserva el Prado. Tanto el anterior dibujo del Getty como este que se encuentra en la colección Phillips de Nueva York estuvieron recogidos en el *Corpus of Spanish Drawings* de Angulo y Pérez Sánchez de 1975 y han sido publicados por Turner como estudios preparatorios. A la luz del estudio citado de Marías y tras analizar directamente en varias ocasiones el dibujo de la colección Phillips, consideramos que se trata de una copia realizada a partir de la pintura y que, según nuestra opinión, no

se podría considerar como un original del Greco fundamentalmente por lo dubitativo del trazo, lo lineal y torpe en las ocasiones que se limita a siluetear la figura, como habitualmente hace un artista que copia una composición sin decisión sino poniendo especial atención en ir siguiendo el trazo que quiere imitar. El dibujo realizado en sanguina y aguada de color rojo pardo está excesivamente aplastado y comprimido. En un estudio técnico realizado por encargo del propietario y llevado a cabo por la restauradora de papel Marjorie Shelley, se cita expresamente que el dibujo ha sido realizado siendo apoyado en un segundo soporte con una superficie rugosa como un lienzo u otra hoja de papel pero con una textura muy rugosa¹⁰. Esto puede confirmar que realmente el dibujo se hizo copiando un original, aunque para la citada conservadora el dibujo podría ser del Greco. En cualquier caso al comparar el dibujo con el original conservado ahora en el Prado apreciamos un trazo excesivamente inseguro y muy lineal que intenta centrarse solo en las siluetas y sombras pero transferidas de forma sumaria y prestando más atención a la definición de la figura que a la mancha o borrón, algo habitual en su forma de actuar, tal y como se ha visto en los dibujos de Múnich y de la Biblioteca Nacional; incluso en los de la colección Krugier donde también la aguada y la “biacca” actúan como triunfo de la mancha, cuando se emplea el trazo lineal, éste es corto, apenas sugerido, como pasa en el dibujo subyacente. Pensamos que algo parecido ocurre con un tercer dibujo que asociamos a estos dos anteriores y que antiguamente se localizaba en la colección Vitale Bloch de Londres. Como sucede con los del Getty y Phillips, nos encontramos igualmente con una posible copia a partir de composiciones conocidas del Greco como es *La visión de San Juan en el Apocalipsis* (1608-1614) hoy conservada en el Metropolitan Museum of Art. Los dos dibujos anteriores proceden de la galería Wildenstein de Nueva York y el dibujo del Getty pasó por la del marchante Thomas Harris en 1928. El relacionado con la visión de san Juan es una sanguina y procede de La Haya y París, aunque es difícil poder precisar más elementos de él sin haber podido estudiarlo directamente o con una buena fotografía. Sin embargo nos inclinamos a pensar que puede pertenecer a este mismo grupo de dibujos que copian composiciones conocidas después del Greco.

Pero el problema real con los dibujos del Greco es el planteado en el año 2007 en relación a los realizados durante el periodo italiano del artista, y concretamente en las fechas que van desde el 1567 a 1577, es decir su periodo veneciano y romano. En el año de 2007 aparecen dos artículos, uno de Nicholas Turner y otro de Stefania Mason¹¹ que atribuyen un mismo grupo de dibujos al Greco y al pintor de Vicenza activo en Venecia hasta 1576 Alessandro Maganza (1556-1632). Se da la circunstancia de que estos dibujos habían sido atribuidos en el catálogo razonado de Hans y Erica Tietze de 1944 a Palma el Joven e incluso se han identificado con el nombre del “maestro misterioso” siempre en evidente contacto con el ambiente de Jacopo Tintoretto. Stefania Mason fundamenta su atribución en la relación del dibujo de *La Última Cena* conservado en la Pierpont Morgan Library y procedente de la colección de Janos Scholz con la pintura de *La Última Cena* de Maganza perteneciente al ciclo de la capilla del Santísimo Sacramento de la catedral de Vicenza y donde se advierten influjos tanto de Bassano como de Veronés, Palma el Joven y Tintoretto. Casi la totalidad del corpus de dibujos relacionados con este grupo, hasta llegar a la cincuentena, han sido sin embargo atribuidos por Nicholas Turner al periodo italiano del Greco, basándose fundamentalmente en paralelos formales, unos más afortunados que otros.

Nuestra opinión es que en algunos casos estas relaciones se podrían contemplar y que, desde luego, abren una línea de conocimiento e investigación que no debe ser desdeñada. Sin embargo, para otros casos de dibujos que se aportan en su artículo, las relaciones no son tan claras, sobre todo en algunos que no guardan relación alguna con el grupo de dibujos que denominaremos Maganza-Greco.

Es evidente que el Greco desde sus años venecianos se familiarizaría con la forma de entender el dibujo de Tiziano y Tintoretto fundamentada en el triunfo de la mancha con un protagonismo de la aguada y la tinta aplicada con la pluma de forma enérgica y sin una definición o concreción. Su forma de entender el dibujo, como su forma de comprender la pintura, es completamente opuesta a la manera de ver el arte por parte de la academia de diseño florentina. En abierta oposición a Miguel Ángel y Vasari sus dibujos de estos años deberían ser un manifiesto de su pintura, y en cierta manera un elemento paralelo o auxiliar de la misma. Hay que tener también en cuenta que su continuo cambio de registros, estilos, formas y maneras de hacer debieron también repercutir en un variado o diferenciado modo de enfrentarse o experimentar con las diferentes técnicas gráficas. En este sentido y asociados al grupo de dibujos Maganza-Greco Turner atribuye a este último artista dos conservados en el gabinete de dibujos del Museo del Louvre en los que se emplea la técnica de la pluma de tinta parda y la aguada aplicada con el pincel¹². Esta técnica necesita de una gran experiencia y pericia y produce efectos de gran pictoricismo. Precisamente uno de estos dos dibujos representando la adoración de los pastores ha sido relacionado por Turner con una de las portezuelas del Tríptico de Módena. Es evidente que esta obra conservada en la Galería Estense, quizás de las más arcaicas del pintor, manifiesta un complejo uso de las fuentes, desde el famoso grabado de Giovanni Brito sobre composición de Tiziano de hacia 1555 a otras estampas como la de Fontana, que han permitido fijar una cronología. Sin embargo y antes de hablar de la relación hipotética con el dibujo del Louvre aportado por Turner, es necesario puntualizar una relación que creo puede alterar la cronología de la pintura. Y esta es su correspondencia con la estampa de Cornelis Cort sobre composición de Salviati del *Bautismo de Cristo* de 1575. La vinculación está en las figuras de las dos mujeres que aparecen en el extremo derecho de *La adoración de los pastores* y en la pierna del pastor que porta una oveja. Es evidente su paralelismo con los dos ángeles que en la estampa de Cort están a la derecha del san Juan Bautista así como con la pierna del propio san Juan. Esta figura precisamente sería usada nuevamente por el Greco para su arcángel san Gabriel en la *Anunciación* del Thyssen recientemente restaurada y cuyo espléndido trabajo técnico ha sacado a la luz un importante material para estudiar el dibujo subyacente en las reflectografías¹³.

Volviendo a *La adoración de los pastores* del Tríptico de Módena puede establecerse cierta relación entre el dibujo del Louvre y la actitud de la Virgen que sujeta el paño en el que reposa el cuerpo del Niño Jesús. Pero este tríptico además es un excelente ejemplo para estudiar el dibujo subyacente en el Greco y para apreciar ciertamente el manejo de un dibujo suelto y muy libre de trazos intermitentes que no define las formas sino que las sugiere como vimos en los dibujos de Krugier.

En cualquier caso, comparados los dos dibujos del Louvre, es evidente que corresponden al mismo artista y que están en directa relación con el dibujo que perteneció a la colección Woodner y que, tras pasar por Christie's Nueva York¹⁴, fue adquirido por una colección privada de Nueva York y que pudimos analizar directamente en una jornada de estudio organizada por la Morgan Library el pasado 5 de mayo y fue publicado

Fig. 7

El Greco: *La adoración de los pastores*, recto. Pluma y aguada sepia sobre papel. Nueva York. Colección privada. Antes en la colección Woodner



Fig. 8

El Greco: *La adoración de los pastores*, verso. Pluma sepia sobre papel. Nueva York. Colección privada. Antes en la colección Woodner



también por Turner¹⁵ [fig. 7]. Este dibujo presenta la circunstancia nada desdeñable de contar en su reverso con una inscripción en italiano hecha por una persona extranjera que no usa los términos correctamente. La inscripción corresponde con el canto primero de la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso¹⁶ [fig. 8]. No es una cita exacta y parece, sin embargo, realizada de memoria o de oído por las incorrecciones que presenta: “Canto larme i chapitano che il gran sepulcro libero”. Junto a esta inscripción que hace referencia al capitán y condotiero Goffredo di Buglione, que liberó el sepulcro de Cristo en Jerusalén, aparece un esbozo del entierro de Cristo. Lo primero a lo que invita esta inscripción es a comparar la grafía con la del Greco y las conclusiones no son unánimes aunque hay una relación con su grafía y desde luego podemos descartar que la grafía sea de Maganza o de Palma “el joven”. Para el experto en paleografía y escritura Rick Scorza¹⁷ hay una serie de coincidencias en este tipo de letra que aparece en el dibujo con respecto a la carta del Greco al Cardenal Farnese de 1572 o en sus anotaciones al Vitruvio, análisis caligráfico con el que estamos plenamente de acuerdo según los estudios comparativos que recientemente han sido publicados por este autor. Por otro lado, no se puede obviar que el Greco tuvo en su biblioteca un ejemplar de *L’Amadigi* de Bernardo Tasso (1493-1569), padre de Torquato¹⁸.

En el citado artículo de Turner¹⁹ también se atribuyen al Greco dos dibujos del mismo grupo representando a la *Piedad*. Estos diseños en los que la Virgen sostiene el cuerpo muerto de su hijo ayudada por ángeles están

Fig. 9

Atribuido al Greco: *Sagrada Familia con san Juanito*. Lápiz negro, pluma y aguada sepia sobre papel preparado a la aguada rosácea con toques de “biacca” sobre papel verjurado. Florencia, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe

Fig. 10

El Greco: *La Última Cena*, recto. Pluma, aguada sepia y “biacca” sobre papel preparado. Nueva York, The Morgan Library and Museum



en directa relación con la *Piedad* de Miguel Ángel conservada en el Museo dell'Opera del Duomo de Florencia. La *Piedad Bandini* fue también una referencia inexcusable para el Greco como ponen de manifiesto sus diferentes versiones entre las que encontramos la de la Hispanic Society de Nueva York y depende de composiciones de Veronés como la conservada en el Museo de Boston. Esta última pintura guarda una estrecha relación con los dos dibujos citados. Sin embargo aquí creo que es conveniente señalar un dibujo seguro de Alessandro Maganza que conserva la Biblioteca Nacional de Brasil y que dista bastante en cuanto a estilo de los dos dibujos relacionados por Turner con el Greco y uno de ellos, el de la Morgan, con Maganza por Mason. Esto justificaría pensar que el grupo de dibujos conocidos como del “maestro misterioso” y que Mason relaciona con Maganza, realmente no tienen tanta similitud con este dibujante a la luz de las obras seguras. La diferencia es notable desde el punto de vista estilístico y nos habla por otra parte de lo mucho que hay del empleo del color y el dibujo de Tintoretto, como se ve en el detalle de la figura de san Juan Bautista que se encuentra en la pintura del *Dux Alvise Mocenigo presentado al Redentor* del Metropolitan. No quiero dejar de relacionar un detalle de un rostro parecido al del ángel de la *Piedad* de colección particular, que se encuentra en *La curación del ciego* del Greco conservada también en el Metropolitan.

También relacionado con el grupo de dibujos Maganza-Greco hay que añadir uno conservado en el Gabinetto Disegni e Stampe de los Uffizi y que se encontraba igualmente entre los atribuidos a Palma el Joven en este museo. Se trata de una *Sagrada Familia con san Juanito*²⁰ [fig. 9] que indudablemente es de la misma mano que el de la *Piedad* de la Morgan y el dibujo de colección privada dado a conocer por Turner, y también se relaciona con el siguiente dibujo de *La Última Cena* también de la Morgan.

Aquí es donde creo que está el centro del debate, donde sí me voy a pronunciar abiertamente, está en el dibujo de *La Última Cena* de la Morgan [fig. 10] que presenta una inscripción antigua a Tintoretto, que fue catalogado como Palma el Joven y que es el que ha servido a Mason para recomponer el “maestro misterioso” con la personalidad de Alessandro Maganza en virtud de la relación con *La Última Cena* de la catedral de Vicenza²¹. Una relación un tanto vaga y que puede responder a convencionalismos propios del círculo artístico Tintoretto-Bassano. Este dibujo está realizado con la técnica de la aguada sepia aplicada con pincel, lápiz negro e iluminada con albayalde sobre papel preparado en marrón. Una técnica de gran pictoricismo que presenta una variante de la composición tanto en su anverso como en su reverso. Ambas composiciones se

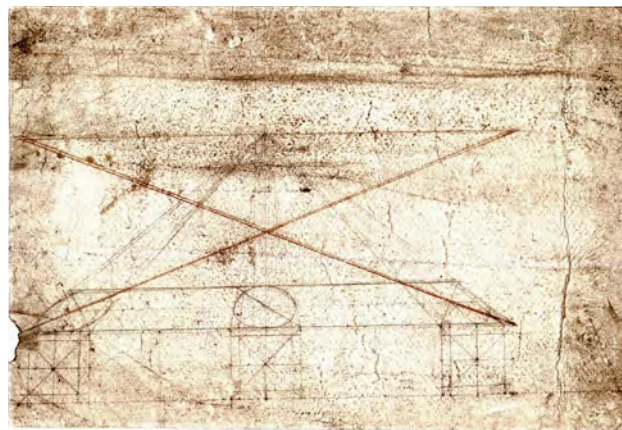


Fig. 11
El Greco: detalle de la figura de Cristo en *La Última Cena*.
Nueva York, The Morgan Library and Museum

Fig. 12
El Greco: detalle de *La expulsión de los mercaderes del Templo*.
Washington, National Gallery of Art

Fig. 15
Atribuido al Greco: reverso de *La Última Cena*. Pluma parda,
perspectiva incisa con un estilete

Fig. 14
El Greco: *La Última Cena*. Bolonia, Pinacoteca Nazionale

Fig. 13
Atribuido al Greco: *La Última Cena*, recto. Lápiz,
pluma y aguada sepia con toques de "biacca". Inglaterra,
colección privada

relacionan de forma directa con obras del Greco y especialmente con *La expulsión de los mercaderes del Templo* de la National Gallery de Washington. Es sobre todo la figura de Cristo con la mano levantada [figs. 11 y 12] la que guarda una estrecha relación en ambas obras y sobre todo la concepción de los empastes y el modo de restregar la pasta pictórica en la pintura y la aguada y la tinta aplicada con el pincel en el dibujo. Incluso la maraña de cabezas sugeridas e iluminadas con albayalde logran crear un efecto parecido al de la pintura del Greco. Lo mismo podríamos decir de la composición del reverso donde se advierte la figura de espaldas de primer término que se vincula con *La Última Cena* de la Pinacoteca Nazionale de Bolonia y, sobre todo, y aquí el nexo con la de Tintoretto para la iglesia de San Polo de Venecia (1574) donde, tanto la figura de espaldas como su actitud, son muy similares. Y en este entramado de formas y ambiente común es donde quiero relacionar este otro dibujo de colección privada inglesa realizado con lápiz negro, pluma, tinta parda y aguada sobre papel que me ha sido facilitado por Rick Scorza²² y que guarda una estrecha relación con la *Cena* del Greco de Bolonia [figs. 13 y 14]. Nuevamente la figura de primer término es idéntica, así como la composición, el cortinaje superior y algo mucho más interesante para nuestro artista es lo que hallamos en el reverso. Aquí aparece un esbozo de trazado de perspectiva inciso con un estilete [fig. 15] que se podría relacionar con el libro de *La práctica de la perspectiva* de Daniele Barbaro que, como ha señalado Marías, se convierte en un "tácito interlocutor del Greco" y donde evidentemente subyace el interés por captar el punto de fuga que está presente en la pintura conservada en Bolonia y que ha sido recuperada para el catálogo del Greco gracias a las consideraciones de María Constantoudaki²³.



Fig. 16
Aquí atribuido a El Greco: *Jesús predicando entre los doctores en el Templo*.
Acuarela y aguada parda con toques de “biacca” sobre papel preparado.
Nápoles, Museo di Capodimonte

Fig. 17
El Greco: detalle de las arquitecturas de *La expulsión de los mercaderes del Templo*. Washington, National Gallery of Art

Fig. 18
El Greco: detalle de los personajes razonando y gesticulando en *La expulsión de los mercaderes del Templo*. Washington, National Gallery of Art

Finalmente y para terminar nuestra intervención queremos presentar un nuevo dibujo que bajo nuestra opinión puede atribuirse al Greco en su etapa romana en fechas cercanas a 1575. Se trata de un diseño representando a *Jesús predicando entre los doctores en el Templo*, realizado en aguada sepia e iluminado con albayalde, sobre papel preparado. Sus medidas son 442 x 303 mm y se conserva en el Museo de Capodimonte de Nápoles [fig. 16]. Fue publicado por Rossana Muzzi en 1987²⁴ como de escuela lombarda, señalando ya en aquella ocasión su importancia, rareza y difícil atribución que se vinculaba entonces con el mundo de Tintoretto asignando una formación véneta para el artista anónimo que quiso ser identificado por Giulio Bora con Giovan Battista Crespi, llamado “il Cerano”. Creemos que estamos ante un dibujo del Greco realizado con la técnica aprendida en el taller de Tiziano y puesta en práctica por Tintoretto. Aquí es donde la “biacca” se aplica para infundir una evidente luminosidad a la composición que, junto al uso de la aguada aplicada con el pincel y la tinta sepia, convierten la composición en una impresionante manifestación pictórica del estilo romano del Greco, dando prueba una vez más —como ocurre con los grandes maestros del Renacimiento— de la pluralidad de técnicas gráficas empleadas. La aguada presenta especial fluidez en la parte superior de las arquitecturas. Estas arcadas y fondo se localizan sin dificultad en *La expulsión de los mercaderes del Templo* de la National Gallery de Washington [fig. 17], donde también encontramos personajes inconfundibles vinculables con los ancianos gesticulantes [fig. 18] así como en el fondo de *La curación del ciego* del Metropolitan. Esto nos hace pensar en que podemos estar ante uno de los dibujos de mayor monumentalidad del Greco en directa relación con las composiciones de Tintoretto como *Jesús y la mujer adúltera* del Museo de Dresde. En esta obra encontramos una indudable semejanza en la figura sentada de Cristo sobre un sillar con un relieve clásico en todo concomitante al de la figura de uno de los doctores que se localiza en este dibujo de Capodimonte, que a partir de ahora se torna en un nuevo desafío en el complicado y problemático mundo de los dibujos del Greco.

- 1 Constantoudaki 1975, p. 306.
- 2 Marías 1997 (2013), pp. 42-43.
- 3 Greco: Proemio, p. 9 en Marías y Bustamante 1981, pp. 77-78.
- 4 Greco: Proemio, p. 126 en Marías y Bustamante 1981, p. 236.
- 5 Turner 2007, pp. 291-324. Estoy muy agradecido a Nicholas Turner por su ayuda en la preparación de esta ponencia así como por las fotografías de algunos de los dibujos para su estudio presentadas en las conferencias del 15 de mayo de 2013 en el Zentralinstitut für Kunstgeschichte de Múnich. Para ver los dibujos aceptados hasta la publicación de Turner véase Angulo y Pérez Sánchez 1975, vol. I, pp. 43-44 y sobre todo véase una valoración de conjunto en Pérez Sánchez 1986, pp. 151-154.
- 6 Zeitler y Hellwig 2006.
- 7 Bray 2003, p. 118.
- 8 Álvarez Lopera 2005-2007, vol. II, cat. 43 y 44, pp. 123-124.
- 9 Marías 2007, pp. 217-219.
- 10 El citado informe de la conservadora de papel Marjorie Shelley está fechado el 8 de marzo de 2009 y en él se inclina por aceptar el dibujo como un original del Greco y señala que no hay evidencias de que el dibujo haya sido lavado, aplastado o tratado con procedimientos mecánicos. Agradezco a Ivan Phillips, propietario del dibujo, el estudio del mismo en directo y el informe de la citada conservadora.
- 11 Mason 2007, pp. 115-129.
- 12 Turner 2007, p. 298, fig. 10 y portada.
- 13 Agradezco a Leticia de Cos y al departamento técnico del Museo Thyssen-Bornemisza este material para poder estudiar el dibujo subyacente del Greco.
- 14 Christie's Nueva York, 11 de enero de 1994, lote 417 como "Círculo de Alessandro Maganza.
- 15 Turner 2007, p. 299, fig. 12.
- 16 La inscripción fue identificada por Mason 2007, p. 124, nota 13.
- 17 Estas conclusiones comenzaron a ser maduradas por Rick Scorza en la jornada de estudio de dibujos españoles en The Morgan Library and Museum de Nueva York el pasado 5 de mayo de 2014. Agradezco al citado investigador su amabilidad y generosidad al compartir con nosotros su material caligráfico. Véase ahora el completo y riguroso artículo de Scorza, Rick, "El Greco: "Calligrafía", "Disegno", and Context" en *Master Drawings*, 52, 4, 2014, pp. 429-452.
- 18 Para este asunto véanse ahora Riello 2014, pp. 41-77, y Docampo y Riello 2014, pp. 144-145.
- 19 Turner 2007, figs. 13 y 14. Véase también para el dibujo de la *Piedad* conservado en The Morgan Library el trabajo de Zeitler y Weber 2009, cat. 35, pp. 90.
- 20 Inv. 13095F. Se encuentra como atribuido con interrogante a Palma el Joven. 183 x 133 mm. Lápiz negro, pluma y aguada sepia sobre papel preparado a la aguada rosácea con toques de "biacca".
- 21 Mason 2007, figs. 1, 2 y 3, pp. 116-117.
- 22 Las medidas son 223 x 331 mm. Agradezco a Rick Scorza el conocimiento de este dibujo de colección particular inglesa.
- 23 Constantoudaki-Kitromilides 1999a.
- 24 Muzzi 1987, cat. 55. Museo de Capodimonte, inv. 1032. 442 x 303. Procedencia: Carlo Firmian, embajador imperial en Nápoles de 1754 a 1758. Muere en 1782, fecha de la subasta de sus bienes donde se encontraría este dibujo.

III

El Toledo del Griego

Un pintor forastero en la ciudad

Nicos Hadjinicolaou

113

*Toledo y el Greco después de 1614:
micromecenazgo ciudadano en el Seiscientos*

Francisco J. Aranda

124

Un pintor forastero en la ciudad

Nicos Hadjinicolaou

Catedrático de Historia del Arte, Universidad de Creta

Este congreso está dedicado a un artista itinerante. ¿Hay diferencias esenciales entre el Greco y los pintores de los Países Bajos que viajaron por Europa a finales del siglo XVI y principios del XVII? Matthias Stom, nacido en Amersfoort, pasó la mitad de su vida en Italia: tras residir años en Roma, se trasladó a Nápoles, donde se quedó una década, y después se estableció sucesivamente en diferentes ciudades de Sicilia.

Es fácil imaginar un simposio sobre Bartholomeus Spranger organizado en el Museo de Bellas Artes de Amberes o en el Museo Nacional de Praga. Nacido en Amberes cinco años antes que el Greco, Spranger se formó en su ciudad natal, pero después marchó a París y luego a Roma, donde en 1570 fue nombrado pintor de la corte pontificia de Pío V. Ese mismo año de 1570 el Greco llegó a la Ciudad Eterna, donde tendría ocasión de charlar con Spranger, cuando visitaba a su protector Giulio Clovio en el Palazzo Farnese, en el tiempo en que el cretense ocupó una habitación en el último piso del palacio. Spranger trabajó después en Viena y finalmente en Praga, como pintor de corte del emperador Rodolfo II.

Este tipo de trayectoria vital es característico de los artistas que ya en su juventud decidieron probar suerte en otros lugares. Su caso no tiene nada que ver con el de los Tiepolo o Mengs, que fueron invitados a Madrid, ni con el de Van Dyck, quien tras pasar muchos años en Italia trabajó para el rey de Inglaterra.

Así podemos explicar al menos el viaje del Greco a Venecia y luego a Roma. Después, cuando ya tenía 36 años, decidió probar suerte también en la lejana España. Nunca sabremos qué es lo que concretamente le movió a hacer ese viaje, pero es idea generalizada que deseaba trabajar para Felipe II. Es bien sabido que no tuvo éxito en el intento. Y eso es lo que distingue al Greco de Van Dyck o Spranger. A diferencia de muchos de aquellos artistas itinerantes que, en algún momento o hacia el final de su vida, regresaron a su lugar de origen, el Greco no volvió a Creta ni a las islas jónicas que estaban también bajo el dominio de Venecia, de modo que hasta principios del siglo XX su obra siguió siendo desconocida para los artistas que vivían en los territorios griegos. En Toledo vivió, podríamos decir, “por cuenta propia”. No era como Tiepolo una autoridad

reconocida en toda Europa, pero tampoco era Stom. Ocupaba una posición intermedia en el mercado artístico.

No hemos de olvidar que cuando llegó a la Ciudad Imperial estaba muy bien considerado, como se deduce de un documento de 1577:

“Por quanto El dar Esta obra al dicho Dominico es por la Relación que ay de ser eminente en su Arte y officio y por esto se escoje la industria de su persona que no puede substituir a otro”.

Era un extranjero, y además siempre se le tenía por tal.

“el dicho dominico [...] es forastero, y la obra que vino a hazer a esta ciudad, que es el retablo de Santo domingo el viejo, le tiene acabado y puesto, como es notorio, y no tiene para qué estar en esta ciudad ni tiene bienes en ella...”¹.

Estas palabras pertenecen a Diego de Orense, procurador en nombre de la catedral en un documento oficial dirigido al alcalde de la ciudad y fechado el 23 de septiembre de 1579.

Veinticuatro años después, en 1603, en otro documento oficial, en este caso del Consejo de la Gobernación del Arzobispado de Toledo, en el que se relaciona a los colaboradores de esta institución el pintor figura como “extranjero”². Y esta *condición* tuvo el artista en la sociedad toledana desde el mismo día de su llegada hasta el de su muerte.

Y así se explica que, en vida del artista, numerosos documentos oficiales y publicaciones añadieran al nombre su *nacionalidad*: “de nación griega”, “de nación griego”, “el dicho dominico Griego Pintor”, “Dominico Theotocopuli griego”. Pero nunca que yo sepa se menciona la *región* de la que procedía, es decir, Creta.

¿Quién dijo que en la España de la segunda mitad del siglo xvi, del xvii o incluso del xviii no se veía con envidia y hasta con animadversión a los pintores extranjeros que trabajaban en ella? En el estudio que Claude Bédart dedicó a la Academia de San Fernando se ofrece un completo panorama de la xenofobia que imperaba en el Siglo de las Luces³. Pero ¿por qué irnos tan lejos? ¿Acaso no defendió enérgicamente Jusepe Martínez el valor del arte español frente al realizado por los extranjeros que trabajaban en España? “En nuestra nación española —escribe Martínez—, no estimaban cosa de sus mismos profesores, y naturales aplaudiendo sobre manera todo lo que venía de tierras estrañas, y a grandes espensas pagadas”. Es el mismo Martínez quien nos cuenta desde Nápoles que “nuestro gran Jusepe Ribera” prefirió quedarse allí a regresar a su país porque “España es madre piadosa de forasteros y cruelísima madastra [*sic*] de los propios naturales”⁴.

Como sabemos por un documento que publicó por vez primera García Rey, la consideración del Greco como “diferente” por su origen se extendía a veces a su manera de pintar. Ese es el sentido de la condición que pusieron quienes en 1596 le encargaron un *Bautismo* a Antón Pizarro: el Bautista

“a de sér del altor y tamaño, bondad, traza y modelo y sombras de uno que está labrado de dominico griego en el altar mayor del monasterio de Santo domingo el viejo desta ciudad [...] pero [...] la pintura de él *ha de sér conforme a lo que se pinta en España*”.

Este es nuestro punto de partida: un artista extranjero, un “forastero”, que trabaja en Toledo durante el último cuarto del siglo xvi y la primera

década del xvii, y cuyos cuadros parecen a veces “extraños” aunque no necesariamente desagradables a la vista.

Lo que *queremos saber* es hasta qué punto el forastero se *adaptó* a su entorno y se *integró* en su nueva patria, pues partimos de que a mediados de la década de 1580 ya había decidido establecerse de manera permanente en Toledo. Aún más, queremos averiguar en qué medida y de qué forma su pintura es una expresión de su entorno toledano.

— I —

Cuando en 1930 Joseph Pijoan tituló “El Greco – a Spaniard” [El Greco, español], su respuesta a un artículo de August L. Mayer, “El Greco – an Oriental Artist” [El Greco, artista oriental], en realidad pensaba que *la pintura del cretense era “española”*.

“El asombroso lienzo del Louvre, con los dos hermanos Covarrubias al pie de la cruz, es la más elevada interpretación del espíritu español a finales del siglo xvi. Comparados con El Greco, Velázquez parece italiano, y Goya francés o inglés; solo El Greco es auténticamente español cuando contemplamos esta obra del Louvre”⁵.

Encontramos este mismo argumento, ya en 1848, en el *Handbook of the History of the Spanish and French Schools of Painting*, de sir Edmund Head:

“Hemos de ocuparnos ahora de uno de esos maestros cuyas obras apenas es posible ver fuera de España: Domenico Theotocopuli, generalmente llamado ‘El Greco’. Tanto el nombre como el apodo, así como el hecho de que firmara sus cuadros con caracteres griegos, no dejan duda alguna de cuál era su país de origen, pero su carácter como artista, desigual como es, es profundamente español”⁶.

Un siglo y medio después, esta idea fue defendida con ardor por los miembros de la generación del 98. Sus textos son de gran interés. Me limitaré a Unamuno, cuyas tesis al respecto son del todo elocuentes:

“Fue un griego insular, de Creta, Dominico Theotocópuli, quien, habiendo venido a Toledo, después de haber pasado por las escuelas pictóricas de Roma y de Venecia, llegó de tal modo a consustanciar su espíritu con el del paisaje y el paisanaje en medio de los que vivió, que llegó a darnos *mejor que ningún otro* la expresión pictórica y gráfica *del alma castellana* y fue el revelador, con sus pinceles, de nuestro naturalismo espiritualista. [...] El Greco había pasado por Italia, por la Italia del Renacimiento, antes de arribar a nuestra España de Felipe II, y aquel griego se asimiló nuestra patria como no lograron asimilársela pintores italianos que, como Antonio Moro, Jordán y Tiépolo, por aquí pasaron y aquí residieron. [...] El Greco es, como Calderón. [*sic*] Edad Media en medio del Renacimiento. Y eso es lo que ha hecho que no pocos hablen de su bizantinismo. Bizantinismo que no es sino castellanismo puro”⁷.

Como puede verse, en el centro de este planteamiento están la denominada *alma castellana* y, muy relacionada con ella, la teoría unamuniana del casticismo. Al contemplar hoy, un siglo después, los cuadros del Greco, nos preguntamos cómo fue posible que existiera ese tipo de discurso. Y no solo desde un punto de vista *ideológico*, con sus evidentes implicaciones políticas, sino también como *mentalidad*.

En cualquier caso, los noventayochistas que defendieron de manera entusiasta la idea de que el Greco se había integrado por completo en la sociedad castellana no pertenecían directamente al mundo de las artes visuales. Y en cambio, *inicialmente*, los historiadores del arte *ignoraron* no solo esta cuestión, sino incluso al Greco como tema de investigación.

Si repasamos los textos de quienes estaban en la treintena en 1900 —cuando se “redescubrió” al Griego en España—, es decir, profesores como Elías Tormo o Manuel Gómez-Moreno, nos sorprende lo poco atractivo que les parecía este tema. Excepción hecha de la inesperada iniciativa de Tormo de llevar a los alumnos de su seminario de la Universidad de Valladolid, en 1934, a Fodele, Creta, donde según ellos había nacido el artista (indiferentes a la declaración del Greco mismo sobre su lugar de nacimiento, publicada en 1903 por Martí y Monsó), ¿qué nos ha quedado de sus actividades y de sus publicaciones? ¿Las breves introducciones de Gómez-Moreno a dos álbumes fotográficos de 1943, que tienen más que ver con la crítica que con la historia del arte?

El *entusiasmo* por el Greco que se vivió en España desde finales del siglo XIX hasta la Primera Guerra Mundial, o incluso me atrevería a decir que hasta 1939-1940, solo lo encontramos *fuera de la historia del arte*: en los círculos de los artistas (vascos y catalanes) que habían residido en París, y entre los críticos de arte y los intelectuales, pedagogos o historiadores, de la Institución Libre de Enseñanza. En cuanto a la posición de los historiadores del arte, nos basta con leer la conferencia que pronunció Tormo el 5 de mayo de 1900, en la que contestaba con gran dureza pero a la vez con sensatez la interpretación del Greco que habían hecho Cossío y los institucionistas, y sus comentarios sarcásticos sobre las afirmaciones de que era “el más castellano de los artistas”.

Aun los estudiosos que nacieron entre 1890 y 1914 y empezaron a publicar sobre el Greco a partir de 1940, como Sánchez Cantón, Lafuente o Gudiol, cultivaron una mezcla de investigación descriptiva-empírica y omisión de la historia: “El autorretrato del Greco de la Colección Beruete”, “El Calvario del Greco”, etc., breves notas en revistas o artículos en periódicos. A veces, esas publicaciones se tomaban como peritaciones para el mercado del arte. Gudiol llevó a cabo sistemática y abiertamente esa práctica, y en su monografía de 1971 evitó todos los problemas cruciales relacionados con el artista. La auténtica investigación era poco frecuente, las monografías escasas, y cuando aparecían eran en realidad catálogos razonados encubiertos o compilaciones de estudios dispersos. Tras ellas no había una visión integral del artista.

¿Quién leería hoy la “monografía” sobre El Greco que publicó Sánchez Cantón en 1961, que por cierto apareció simultáneamente en alemán, inglés y francés?

No menos significativa es la indiferencia que hacia el arte del Griego vemos en importantes historiadores del arte como López Rey, Angulo Íñiguez o Gaya Nuño. Los pintores que les fascinaban eran Velázquez, los otros grandes pintores del Siglo de Oro y Goya.

Una interesante excepción, desde muchos puntos de vista, es Camón Aznar. Autor prolífico, se ocupó de todos los aspectos posibles de la obra del Greco, y tomó posición. Pero carecía casi por completo de rigor científico. ¿Qué nos queda hoy de su monografía de 1950 tras la implacable crítica que le hizo Wethey? ¿O incluso de su versión revisada de 1970, que Álvarez Lopera rechazó por “caótica”?

Salas no escribió mucho sobre el artista, pero su artículo “La valoración del Greco por los románticos españoles y franceses”, que es casi una década anterior al estudio de Ilse Hempel Lipschutz, es probablemente lo mejor que se produjo en España antes de los años ochenta del siglo pasado.

Me atrevería a decir que la contribución de Pita Andrade, que era entre diez y veinte años más joven que sus colegas antes mencionados, sigue siendo limitada. Ni siquiera el profundo conocedor del arte español que era Pérez Sánchez se sintió atraído por las singularidades del Greco. Lo que de verdad amaba era el barroco clásico, y sus publicaciones reflejan esa preferencia. La exposición que comisarió en Sevilla en 1998, *El Greco conocido y redescubierto*, su artículo “Las series dispersas del Greco”, de 1982, y la ponencia que presentó en el congreso de Heraclión de 1990, “El Greco y los pintores toledanos de su tiempo”, son a mi juicio lo mejor que nos dejó sobre el cretense.

Lo que trato de decir con todo esto es el resultado de una observación muy sencilla: a partir de los años ochenta *las investigaciones realizadas en España sobre El Greco dieron un salto cualitativo*. Lo que se ha venido publicando a lo largo de los últimos 35 años tiene un nivel incomparablemente más alto que lo que salió de las prensas entre 1900 y 1980. Y hasta me atrevería a incluir en esa imprudente generalización el asombroso punto de partida que fue la monografía de Cossío, fruto de la ideología liberal de la Institución Libre de Enseñanza. Yo siempre discutía con Pepe Álvarez Lopera sobre Cossío, aquel pedagogo que como un Houdini se sacó de la manga a finales de 1907 un catálogo razonado extraordinario, hasta que finalmente tuve la oportunidad de formular mis objeciones en la crítica que hice de su ensayo introductorio en el catálogo de la exposición *El Greco. Identidad y transformación*⁸. Es indudable, claro está, el gran valor de la información documental que nos proporcionan Cossío y su sólido alumno y colega San Román. Pero lo que Cossío ofrecía como interpretación del Griego y de su arte, es decir la consideración del pintor como castellano naturalizado, era así, en su filosofía, noventayochista sin más.

Aun así, las publicaciones de Cossío (1908) y San Román (1910) *no tuvieron seguidores durante los setenta años siguientes*. A esa especie de inercia general contribuyeron en parte los acontecimientos históricos: la Segunda República, la Guerra Civil y la larga dictadura de Franco. Es evidente que ni Camón ni Gudiol ni Pita llegaron a la altura de Cossío a pesar de que, a diferencia de este, ellos sí eran historiadores del arte. Las nuevas investigaciones y los nuevos planteamientos sobre el Greco que aparecieron a partir de 1980 supusieron, como hemos dicho, un punto de inflexión cualitativo.

¿Se debió ese cambio a la consolidación de la democracia en España? Me siento inclinado a responder que sí, pues lo mismo podría decirse de los estudios sobre Velázquez o sobre Goya. En cualquier caso, prefiero no profundizar ahora en las razones de esa transformación para entrar en la cuestión que nos interesa: la integración del Greco en Toledo.

Cuando en 1982 se organizó la importante exposición *El Greco de Toledo* (Madrid, Museo del Prado; Washington, National Gallery; Toledo, Ohio, Toledo Museum of Art, y Dallas, Texas, Museum of Fine Arts), así como el simposio internacional *El Greco: Italia y España* en Toledo, seguía gozando de buena salud la idea del carácter español del artista. Aún no se habían asimilado dos novedades de distinta naturaleza. Por un lado, el descubrimiento en los archivos venecianos de unos documentos que demostraban que el Greco estuvo trabajando en la isla de Creta como un maestro reconocido hasta comienzos de 1567⁹. Todavía no se había producido el importante hallazgo, por Giorgos Mastoropoulos, de la *Dormición de la Virgen* de Syros (1983). Por otro, aún no se habían publicado en su totalidad las anotaciones marginales del Greco a las *Vidas* de Vasari¹⁰, y las que realizó a los *Diez libros de arquitectura* de Vitruvio acababan de salir a la luz por obra de Marías y Bustamante¹¹.

Esas anotaciones revelan a un artista diferente y hasta ese momento desconocido. La monolítica teoría de que el Greco se había “naturalizado castellano de lo más castellano hasta en lo específico y local” se fue hundiendo poco a poco ante los varios Grecos históricos que iban apareciendo: en primer lugar el maestro de éxito en Candía, después el pintor que en Venecia buscaba su camino en la tradición pictórica occidental, luego el autor de audaces innovaciones en Roma —etapa que aún espera una valoración— y finalmente el intelectual racionalista que vivió y trabajó en Toledo. De tal modo que a mediados de los años noventa se llegó a una valoración que era casi opuesta a la defendida por Edmund Head en 1848 o por Unamuno en 1914: el pintor que surgía de aquellos descubrimientos era un intelectual de origen griego y cultura griega y en gran medida italiana que vivió relativamente aislado en Toledo, rodeado por un pequeño círculo de importantes eruditos españoles que creían en su arte.

Esta reorientación de los estudios sobre el Greco que se produjo en el último cuarto del siglo pasado puede delimitarse claramente en el cambio de perspectiva de Richard Kagan, quien en 1982, junto a Jonathan Brown y en paralelo con él, sentó las bases para una nueva interpretación de la obra del pintor:

“Ningún artista trabaja en el vacío. La cultura, la economía, las instituciones que le rodean y las personas que conoce, todo ello influye en su trabajo, aunque de maneras no siempre fáciles de apreciar. [...] El caso del Greco en Toledo da ejemplo de lo que se puede aprender estudiando a un artista en su ambiente. De la misma forma que Tiziano es inseparable de Venecia, Rubens de Amberes, Velázquez de Madrid o Rembrandt de Ámsterdam, El Greco y Toledo son una sola cosa”¹².

Veinte años después, en una conferencia que pronunció en el Prado y que se titulaba “El Greco y su entorno humano en Toledo”, Kagan volvió sobre la cuestión revisando su posición de 1982:

“Ahora reconozco, no obstante, que [aquella observación] requiere cierta revisión. [...] la relación de El Greco con Toledo fue mucho más problemática de lo que yo supuse en un principio. [...] Aunque El Greco fuera siempre un extraño en Toledo, no por ello su genio dejó de ser apreciado y conocido”¹³.

El cambio de opinión de Kagan no se debió a los descubrimientos realizados en los archivos venecianos, sino a la asimilación de las convicciones estéticas y filosóficas del Greco tal y como se expresaban en sus comentarios manuscritos en los márgenes de las ediciones de Vasari y Vitruvio.

Hay dos cosas que, por razones metodológicas, hemos de examinar por separado. Una se refiere al artista como individuo en sociedad, a la persona que vive con su familia en Toledo, que posee un taller y que trata de conseguir encargos, y a su grado de integración social. La otra atañe a la relación efectiva que existe entre sus ideas estéticas y las imágenes que produce, por un lado, y su entorno castellano por otro. ¿Acusó su pintura la influencia de la obra de sus coetáneos castellanos y de las tendencias teológicas imperantes en la ciudad en la que vivía? En suma, ¿en qué medida su obra *refleja* o *expresa* el ambiente natural, social y espiritual de la Castilla de su tiempo?

La nueva imagen del Greco fue el resultado de investigaciones histórico-artísticas a dos niveles, pero también de la rápida evolución del Prado y de otros museos madrileños y españoles, con las intensas actividades de restauración y análisis técnico que se han desarrollado en los últimos 35 años.

La reevaluación del Greco se ha debido principalmente a estudiosos nacidos en torno a 1950.

Hablaba antes de dos niveles de la investigación. El primero se ocupa de la *recepción del Greco en España*, y ha de identificarse con el trabajo de un historiador del arte nacido en Granada y fallecido inesperadamente en 2008, el que fue nuestro buen amigo José Álvarez Lopera. ¿Hay otra forma de entender sus aportaciones si no es desde el punto de vista de la “historia de la recepción del arte”? Desde el magistral *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*¹⁴ hasta el primer volumen de su *El Greco: estudio y catálogo*¹⁵, que contiene todos los documentos que han salido a la luz sobre los movimientos del artista en Creta, Italia y España y todos los textos escritos sobre el pintor entre 1588 y 1814, junto con una exhaustiva bibliografía, la contribución de Álvarez Lopera a los estudios sobre el Greco no puede separarse de la cuestión de la “fortuna crítica” del artista. Recordemos su extenso ensayo “La construcción de un pintor. Un siglo de búsquedas e interpretaciones sobre el Greco”, incluido en el catálogo de la exposición *El Greco. Identidad y transformación*¹⁶, de la que fue comisario, o su conferencia “El Greco y las dos Españas”, pronunciada en Heraclión en 1990¹⁷. Y aun cuando sus intervenciones en el volumen aparecido tres años antes de su muerte se limitan a la parte documental y primera, siguen siendo de valor incalculable, si bien no pueden compararse a las 162 páginas de su introducción a *De Ceán a Cossío*.

La otra línea de trabajo de Álvarez Lopera era claramente establecer un catálogo razonado fiable de la producción del artista. Esa aspiración ya se pone de manifiesto en *El Greco: la obra esencial*, estudio más convencional de 1993¹⁸, y estaba llegando a su culminación con el trabajo que preparaba cuando le sorprendió la muerte.

Tras tantas décadas de tratamientos más o menos superficiales de la recepción del artista por sus contemporáneos y por los críticos de los siglos XVII y XVIII, la figura del Griego se nos aparece hoy como parte de un mosaico lleno de tendencias contradictorias. Y tenerlo en cuenta era sin duda un requisito previo para su reevaluación.

La otra gran contribución científica se derivó del descubrimiento por Xavier de Salas y Fernando Marías, entre 1965 y 1978, de sus anotaciones marginales a la segunda edición de las *Vidas* de Vasari y a la edición (1556) por Daniele Barbaro de los *Diez libros de arquitectura* de Vitruvio. Apareció así un nuevo artista, hasta entonces desconocido: sin el menor indicio de que fuera un místico, ni siquiera especialmente interesado por la pintura religiosa, era un intelectual racionalista que defendía con pasión sus ideas.

Lo crucial es que, si hasta ese momento *interpretábamos al Greco* analizando sus cuadros y las reacciones de sus contemporáneos, ahora, en las citadas anotaciones, es *él* quien habla en primera persona sobre el arte de la pintura y los pintores de su época. Aun cuando ha habido algunos intentos de subestimar la importancia de esos comentarios, no creo que tengan ningún éxito a largo plazo. *Las anotaciones del Greco son la vía de acceso más segura a su personalidad y a sus ideas artísticas.*

Aquellos hallazgos y su adecuada valoración contribuyeron al cambio de imagen del Greco al que me vengo refiriendo. Por desgracia, Salas no

estuvo a la altura de su descubrimiento. Tal vez ya no tenía la energía necesaria para acometer una reinterpretación tan radical de su figura. Pasó así más de una década entre el anuncio de su descubrimiento en un artículo publicado en la *Gazette des Beaux-Arts* en 1967 y las primeras y tímidas conclusiones: “Las notas del Greco a la ‘Vida de Tiziano’ de Vasari”, en 1982-1984. Tras su muerte, se hizo cargo de la tarea Fernando Marías, y los resultados vieron la luz, en 1992, en el libro *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*.

No obstante, y ya en 1981, Marías y Bustamante habían publicado su interpretación de las anotaciones del artista a su ejemplar de los *Diez libros de arquitectura* de Vitruvio. Me limitaré a citar las conclusiones que extraen al final de su trabajo:

“Parece indudable que al Greco hay que considerarlo como un hijo más del Renacimiento, mucho más próximo a Venecia y Roma que a Creta o España, tanto desde un punto de vista estrictamente artístico como, en general, desde un punto de vista, mucho más totalizador, como el cultural. El Greco es mucho más italiano que griego o español tanto en su arte como en su cultura o en su estética, como demuestran bien a las claras sus pinturas, su biblioteca y sus anotaciones teóricas. [...] Su cambio hacia lo que se ha llamado su ‘manera extravagante’ o su ‘expresionismo extremo’, con mayor propiedad, cambio que se acentúa a partir de la última década del siglo XVI (tras el paréntesis ‘volumétrico’ de la década anterior) no debe explicarse a nuestro juicio a través de su paulatina adhesión a la corriente mística hispana. Creemos que su cambio simplemente se corresponde con la evolución de su propio arte basado en unas ideas propias; ideas que van clarificándose cada vez más en su mente y conformando y condicionando paulatinamente su estilo, que parece adecuarse formalmente cada vez más a tales presupuestos. La visión subjetiva se convierte en protagonista de su quehacer y sus ‘impresiones’ visuales conformarán su imitación de la naturaleza. [...] Su pintura religiosa, a fin de cuentas, nos parece pues mucho más intelectual, como obra de un artista que quiere ser un filósofo, que intuitiva y emotiva”¹⁹.

Estas ideas y muchas otras que se formulaban en aquella innovadora interpretación de 1981 necesitaban sin duda tiempo para ser absorbidas y aceptadas, pero poco a poco fueron construyendo una nueva imagen del cretense, imagen que sigue teniendo validez en la actualidad. Desde varios ámbitos se opuso una tímida resistencia a la nueva visión del pintor. En efecto, en su radical *negativa a aceptar la asimilación intelectual* del Greco, provocó un cierto malestar entre los admiradores de los enfoques tradicionales, según los cuales el pintor era “místico”, “erasmista”, “intérprete ideal del alma castellana”, etc.

Pero curiosamente no hubo un auténtico debate entre los historiadores del arte sobre la nueva visión del pintor. Con una sola y notable excepción. Estoy pensando en José Álvarez Lopera, quien en un ensayo titulado “El Griego de Toledo” y publicado en el catálogo de la exposición *La Anunciación de El Greco. El ciclo del Colegio de María de Aragón*, celebrada en 1997 en Bilbao, expresaba de este modo sus reservas:

“Hoy, el mito de la identificación espontánea del Greco con Toledo es tan insostenible como aquéllos que lo convertían en pintor místico o en intérprete del alma española. Pero, a mi entender, la relación de la pintura del Greco con Toledo (y de Toledo con la pintura del Greco) no está aún satisfactoriamente resuelta. De hecho, y de forma más o menos explícita, según los casos, lo que algunos historiadores de nuestros días han venido a proponer para sustituir a los viejos mitos ha sido lo que

podríamos llamar la teoría del vacío: El Greco, pintor ‘sabio’ y manierista estetizante, habría recalado en Toledo obligado por las circunstancias y habría permanecido allí fiel a las convicciones adquiridas en Italia sin dejarse contaminar por el ambiente y refugiado en la amistad y protección de un grupo de amigos que, por su conocimiento de la cultura italiana, habrían sido capaces de comprenderle. Con lo que Toledo sería, a la postre, fundamental para entender la evolución de su pintura, pero no en cuanto fuente de ella sino porque posibilitó su exilio interior y el desarrollo, libre de presiones y de influencias externas, de sus ideales. Resulta, sin embargo, legítimo preguntarse hasta qué punto se puede identificar ese papel con el de la ‘Toledo, mejor patria’ a que se refirió Paravicino. O bien, y dado que se propone un Greco completamente extraño al medio toledano (siempre con la excepción del reducido grupo de amigos y mecenas, a los que se suele presentar más como una burbuja italiana en suelo español que como integrantes básicos del panorama de la ciudad), cómo explicarse el éxito popular de sus cuadros de devoción”²⁰.

Podría pensarse que esto es todo. Pero no es así. En ese mismo texto, un poco más adelante, Álvarez Lopera añadía:

“A mi entender, ésta [la tesis defendida ya en 1981 por Marías y Bustamante] es una idea que encierra una gran parte de verdad. Hoy, tras el descubrimiento de sus anotaciones a Vasari y Vitruvio, se hace difícil negar el carácter eminentemente racionalista del pensamiento del Greco o la naturaleza intelectual de su pintura. También es innegable el componente formalista de su arte. Basta con observar su continua reelaboración de temas...”²¹.

Así que el desacuerdo es parcial. Y tiene que ver con la relación del Greco con Toledo. Para decirlo con la terminología de otros tiempos, con el grado de su asimilación en Castilla.

“Aquel griego se asimiló nuestra patria”, escribió Unamuno en 1914. ¿Era posible “un Greco completamente extraño al medio toledano...”? se preguntaba Álvarez Lopera ochenta años después.

— III —

Me temo que a veces discutimos porque asignamos sentidos distintos a las mismas palabras. La “asimilación”, “integración” o “incorporación” del pintor pudo ser completa en el plano económico-social, y a la vez nula o muy limitada en el ideológico o artístico.

La vida cotidiana, la familia, el funcionamiento del taller, los esfuerzos por conseguir encargos importantes, el éxito comercial de su pintura, *son hechos*, pero no representan nada más que *una sola vertiente* de la existencia del Greco en la ciudad.

Su teoría del arte, sus convicciones estéticas, sus opiniones sobre la pintura en Castilla, su inmensa admiración por lo que había vivido en Venecia y Roma, su pintura misma, corresponden a la *otra vertiente*. Y ambas coexistían porque no eran incompatibles.

Theotocópuli vivió y trabajó en Toledo, epicentro de la Contrarreforma católica en España, cuyos valores trataba de difundir el Arzobispado en la ciudad y en la región situada bajo su jurisdicción. La gran mayoría de los encargos que consiguió se fechan en los años de gobierno de los arzobispos el cardenal Quiroga (1577-1594) y Sandoval y Rojas (1599-1618). Su presencia en la ciudad, formalmente al menos, pasó por las fases de “estante” (aún lo era el 10 de septiembre de 1585), “residente”

(condición que tenía el 20 de junio de 1588, cuando firmó el contrato para el *Entierro del señor de Orgaz*) y “vecino” (lo era el 27 de diciembre de 1589, cuando firmó un nuevo contrato de alquiler de los apartamentos del marqués de Villena). Obtuvo encargos bien pagados desde el primer momento en que llegó a la ciudad (*El Expolio* para la catedral y los retablos de Santo Domingo el Antiguo) y hasta el final de su vida (en noviembre de 1608, cuando tenía 67 años, los retablos de la iglesia del Hospital Tavera). Los cuantiosos alquileres que pagó en 1585-1590 y 1604-1614 indican lo que ganaba por su trabajo, y por lo tanto el éxito comercial de su taller, atestiguado también por el gran número de réplicas, variantes y copias en pequeño formato (unos 70 x 55 cm) con las efigies de san Francisco, san Pedro y santa María Magdalena, muy populares en la época. La prueba principal de su integración es que trabajó para el Consejo de la Gobernación del Arzobispado desde 1603, año en el que, junto con su hijo Jorge Manuel, verificó la idoneidad de las propuestas de restauración y decoración de iglesias y capillas de la región. Aún necesitamos un estudio pormenorizado de esta actividad suya. Pero de lo que ya sabemos se deduce que, a pesar de los litigios ante los tribunales en los que se vio envuelto, Theotocópuli gozó de la confianza de la todopoderosa Iglesia. La negativa de Felipe II, en 1583, a aceptarle eventualmente como pintor de la corte y la decisión que tomó poco después de quedarse de manera definitiva en la antigua capital como artista independiente crearon la red social y profesional en la que se movería durante el resto de su vida.

No obstante, hay otra cara de la moneda: su relativo aislamiento intelectual y artístico. Durante los 35-36 años que vivió en Toledo no entabló amistad con ningún pintor, escultor o arquitecto de la ciudad salvo con los que trabajaban en su taller. Marías ha defendido el argumento de que se sentía superior a ellos. Podría ser, pero es solo una hipótesis. Pero sí que tenemos pruebas irrefutables de que vivió aislado de sus colegas, y *sus colegas de él*. Disponemos de abundante material de archivo que lo demuestra. Los tasadores que eligió no eran artistas de Toledo. Nunca fue tampoco fiador, testigo, curador ni albacea de un artesano de la ciudad. Como ha demostrado Marías, no perteneció a ninguna hermandad religiosa, ni a la de su parroquia (Santo Tomé) ni a la de ninguna otra de las 26 parroquias de la ciudad. Contrajo grandes deudas, por lo que es evidente que gastaba más de lo que ganaba. Lo que dejó al morir (si Jorge Manuel no ocultó objetos de gran valor, como sugirió Álvarez Lopera) era insignificante: exceptuando sus cuadros, dibujos, estampas, manuscritos y libros, su herencia era como la de una persona que vivía en la pobreza. Recordemos lo que señalaba Jusepe Martínez con desdén en sus *Discursos*: “... la riqueza que dejó no fué más que doscientos cuadros principiados de su mano”.

Así es: sus amigos no eran artistas, sino intelectuales, sobre todo dignatarios de la Iglesia, abogados y poetas. Gran parte de lo que sabemos de ellos se lo debemos a la tenaz investigación de Richard Kagan durante los últimos 35 años. No eran artistas. Pero eran personajes importantes, “integrantes básicos del panorama de la ciudad”, en palabras de Álvarez Lopera. Estamos preparando en el Museo Benaki de Atenas una exposición-homenaje a los amigos toledanos que apoyaron de maneras diversas a aquel “descubridor/inventor de formas” venido de las lejanas tierras griegas. En su aislamiento, no solo tenía relaciones, sino además amigos fieles. “Mejor patria”, desde todos los puntos de vista. ¿Quién dijo que “aislamiento” no significaba independencia? ¿No fue esa situación lo que eligió alguien que, tras pasar una década en Venecia y Roma, sabía lo que era realmente un “centro artístico” y decidió en cambio vivir en una ciudad provincial de Castilla?

Toledo no era Nápoles y el Greco no era Ribera: “yo me hallo en esta ciudad y reino muy admitido y estimado, y pagadas mis obras a toda satisfacción mía y así seguiré el adagio tan común, como verdadero: Quien está bien no se mueva”, respondió finalmente el Españoleto a la pregunta de Martínez de por qué no había regresado a España.

Para el Griego, el regreso a su patria era más problemático. Todos los territorios griegos estaban ocupados. ¿Por qué el hijo de Jorge Theotocópuli, quien, según las investigaciones de Nikolaos Panagiotakes, se vio obligado a abandonar su pueblo natal, Koustogerako, después de la sublevación de 1526-1528, duramente reprimida por los venecianos, y se estableció en la ciudad de Candía debería preferir regresar a la isla en vez de permanecer en Toledo? Incluso en un plano estrictamente artístico/económico, ¿quién podría estar interesado y quién podría permitirse en Creta pinturas del tipo de los retablos de Santo Domingo el Antiguo o del Colegio de Doña María de Aragón? Lo que le quedó como consolación a la distancia fue el contacto y al final la amistad con griegos residentes en Toledo. Cualquier español que ha vivido muchos años lejos de España en un ambiente extranjero, en Varsovia o en Copenhague, entiende lo que queremos decir cuando afirmamos que hablar el propio idioma, frecuentar a compatriotas, comer y charlar con ellos, proporciona un placer profundo. Lo mismo es aplicable a los griegos que vivieron en España en el siglo XVI o después. El artista itinerante que nos interesa en este congreso tomó la decisión, cuando tenía más o menos 45 años, de concluir su odisea y establecerse por vida en Toledo, para bien o para mal.

1 Zarco del Valle (1870) 1966, pp. 403-404. La cursiva es nuestra, al igual que en todas las citas posteriores.

2 “Libro donde se escriben los nombres de los Oficiales de este Arçobispado a los quales se dan las obras de las yglesias del por su Señoria Ilustrísima y Señores de su Consejo y començo a 27 de octubre de 1602”, fol. 113. Véase García Rey 1931, p. 78.

3 Bédat 1989.

4 Martínez 1988, pp. 277 y 299.

5 Pijoan 1930, p. 14.

6 Head 1848, p. 80.

7 Unamuno 1977, pp. 77, 82 y 86. El texto dice al final: “Salamanca, 26 de febrero de 1914”. Se escribió para traducirse al italiano y publicarse en *Rassegna d'Arte* (vol. XIV, n. 4, abril de 1914, pp. 75-85) con motivo del tercer centenario de la muerte del artista.

8 Hadjinicolaou 2005, pp. 281-283.

9 Mertzios 1961, pp. 217-219, y Constantoudaki 1975, pp. 292-308.

10 Marías 1992.

11 Marías y Bustamante 1981.

12 Kagan 1982, p. 35.

13 Kagan 2003, pp. 101-02 y 115.

14 Álvarez Lopera 1987.

15 Álvarez Lopera 2005-2007.

16 Álvarez Lopera 1999.

17 Álvarez Lopera 1995.

18 Álvarez Lopera 1993 (2014).

19 Marías y Bustamante 1981, pp. 204 y 218-219.

20 Álvarez Lopera 1997, p. 26.

21 *Ibid.*, p. 29.

*Toledo y el Greco después de 1614: micromecenazgo ciudadano en el Seiscientos**

Francisco J. Aranda

Catedrático de Historia Moderna

Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real

Cobra cada vez más fuerza la necesidad de estar al corriente del entorno inmediato en el que trabaja un artista para poder conocer en profundidad su obra. Paradigma de ello ha sido, desde los comienzos de su *rehabilitación* ya centenaria, la archiconsiderada relación entre el candiota Doménikos Theotokópoulos y la castellana ciudad de Toledo; esta, destino final para algunos, venturoso por estimulante, para otros fatal por devenir en una especie de mausoleo del ingenio. Para un historiador, ese entorno o ambiente se compone, en primer lugar, de los diferentes círculos sociales de donde surgen los clientes, particulares o no; y después, de las instituciones (religiosas, de gobierno, civiles o eclesiásticas) que organizan dicha sociedad. Por supuesto, no se pueden obviar —al contrario— otras cuestiones tan materiales como el coste de la ejecución y mantenimiento de las obras, en suma, su aspecto económico, que debe ir de la mano del mundo cultural de valores, creencias e imágenes que inspiran dichas manifestaciones artísticas. Aunque manejemos altas realizaciones del espíritu humano, no debemos descuidar en su conformación desde lo más prosaico hasta lo más sublime.

Después de lucrarse de una provechosa y compleja formación, bizantina e italiana, empezada en la véneta Creta natal hasta recabar en la misma metrópoli veneciana y, al poco, en la universal Roma, el Greco probó fortuna en el corazón de la Monarquía Hispánica, como artista —ya se sabe que muy pagado de sí— y, quizá, sobre todo, como empresario, más bien mercader, del arte; se hizo un *artista marchante*, que tuvo que horadar sus propias sendas en un mundo complicado. Para prosperar por esta vía lo más rápido era acogerse a un gran mecenazgo, y es lo que intenta Doménikos con el Rey Católico en su corte, en el magno proyecto del Escorial, aprovechando el impulso italianizante del momento (lógico por los múltiples contactos con el mundo itálico en dicha monarquía). Al fallar esta oportunidad, todavía quedaba el no menos magno patronazgo de la Iglesia, especialmente de la Iglesia Primada toledana, con su arzobispo (gran señor de la Cristiandad, casi *segundorromano*, e importante pieza también en la política hispana), y su opulenta Santa Iglesia Catedral y su cabildo, aparte de otra enorme cantidad de instituciones clericales que prácticamente dominaban toda una ciudad y una

amplísima archidiócesis, con recursos inmensos. Ya sabemos que nuestro greco-italiano tuvo desigual suerte con estos grandes clientes, y que tras varias peripecias y escaramuzas, a la postre tuvo que diversificar y ampliar su oferta a un público menos boyante y conocido, más anónimo y quizá más variopinto. Por el contrario, la alta nobleza, aristocrática y cortesana, se había retirado prácticamente de sus solares toledanos, en donde residía lo justo para cumplimentar las visitas del monarca que cada vez escasearon más. Quedaba, pues, solo una imprecisa *clase media*, de caballeros, clérigos y académicos-letrados graves, incluso de negociantes en varios géneros y volúmenes; eso sí, un grupo ciudadano, muy consciente de sí mismo y que social e intelectualmente estaba a la altura del mismo artista advenedizo que entonces era el Dominico, y que como él no cesaban de buscar su lugar en aquella sociedad rígidamente aristocrática¹. En paralelo, es este mundo medio, más menudo, más al por menor, de esos cuadros grequianos menos referenciados el que vamos a tratar aquí; y de paso, ver hasta qué punto el Griego de Toledo se identificó con la ciudad que le brindó oportunidades y en la que, a la postre, permaneció, confinado y enterrado para siempre, hasta que la diáspora de su obra comenzara en el siglo xix y sobre todo en el siglo xx, cuando se despertó inusitadamente el interés por su legado.

A buen seguro, otros estudiosos se han dedicado ya y seguirán dedicándose a los encargos mayores (grandes formatos, retablos, capillas, series). También pasaremos ligero por algunas relaciones intelectuales especiales de nuestro artista, de las que nacieron obras emblemáticas y, por encima de todo, algunos excelentes retratos. Se trata ahora de considerar el mayor o menor aprecio que las dos o tres generaciones de toledanos del siglo xvii tuvieron hacia los cuadros grequianos, casi siempre heredados, y hablar sobre su fama o ventura *puertas adentro* de su ciudad. Porque Toledo fue, más que tumba, *el claustro del Greco*, en el doble sentido: donde vivió casi confinado y desde donde atendió sus devociones y apegos y los de otros. Aquí podríamos decir que tenemos un Greco quizá más desengañado, pero más privado, más íntimo, que no solo alumbró algunos espacios públicos —no siempre muy a la vista— sino los tranquilos y menos aparatosos rincones domésticos. Una más modesta clientela, en verdad, que también preservó su obra, junto a la de otros artistas más y menos conocidos, en una ciudad que luchó intensamente por sobreponerse a una dura crisis secular. Empero, una labor artística más desparramada, que le obligó a una producción serial, al recurso a otras manos, a un taller con miembros desiguales, a una calidad menos rigurosa, incluso a una degeneración o estereotipación de su estilo. Lo menos excelente del caso —aunque no lo menos interesante— será la multiplicación de copias, “estilos”, y hasta fraudes, de los que no nos libramos ni aún hoy en día. Con todo, el Greco se convirtió en una de las marcas artísticas más reconocibles en el Toledo del Seiscientos. Así hasta el día de hoy, donde esta función no cesa de afirmarse.

Igualmente, se puede aprovechar la ocasión que nos brinda el caso del Greco para tener más datos sobre el mercado y la cultura artística ciudadana (en este caso toledana, y en su territorio de influencia), en la genéricamente llamada época del Barroco². Desde luego, por ciudadana entendemos esa clase media pujante de la que hemos hablado, a la que no osaríamos llamar burguesa por ser excesivo, pero que transitó como mejor supo entre la expansión del siglo xvi y la declinación del xvii³; aquella élite que terminó muriendo de éxito al copar las magistraturas municipales (regidurías, juradurías y otras dignidades concejiles) y lo más selecto del clero secular diocesano (canonicatos, raciones, curatos). Esto no quiere decir que, ocasionalmente, no pueda aparecer alguna obra

artística destacable en el patrimonio de algún menestral u oficial y otras personas de menos que un mediano pasar. En todo caso, nos situamos aquí en unos niveles de renta medio-altos, ostensibles en una sociedad económicamente tan polarizada, que, por demás, otorgan a sus componentes sociales una mayor conciencia de su filiación cívica o ciudadana. Más aún, la ciudad de Toledo contaba con una identidad urbana muy pronunciada, casi diríamos sobresaliente, al considerarse a sí misma como una de las cabezas del reino castellano (en disputa protocolaria con Burgos) y el mayor venero espiritual *de las Españas*; ciudad *imperial* y diócesis primada, y como apostillaba Gracián en su *Crítico*n, “taller de la discreción... toda corte, ciudad toda”. Sobre ello existió toda una artillería conceptual a través de una brillante y eficaz historiografía, pues la ciudad contó con muchos cantores, propios y ajenos⁴. De ahí que en este trabajo dotemos de especial importancia al adjetivo “ciudadano” que no es solo indicativo de residencia sino todo un planteamiento del ser social, característico del entorno que rodeó a nuestro artista cretense. Y ese mercado, o más bien, la *economía artística* ciudadana (toledana), obviamente, tenía sus preferencias, sus gustos, incluso sus modas en los temas reflejados, en los materiales utilizados, en los modos de utilización doméstica (incluida su exposición), etcétera.

Otro elemento de nuestro análisis que quizá sea necesario también aclarar es aquello del “micromecenazgo”, que nada tiene que ver con el dichoso *crowdfunding* o con nuestra tradicional suscripción popular, como es obvio. Quizá sea una conceptualización algo impropia, pero en nuestro caso alude al interés (privado) por cualquier bien artístico que ejercen personajes a los que no podemos calificar, precisamente, de grandes mecenas (aquellos con unas posibilidades muy altas de acceder a lo más refinado y cualificado y que, además, lo hacen también por interés público, aunque sea la autopropaganda). Al hablar de mecenas solemos referirnos a los príncipes tanto seculares como eclesiásticos. Los demás, los ciudadanos, hacen lo que está en sus manos, y su panoplia cultural es más anchurosa. No obstante, en el Barroco, como en el anterior Renacimiento, sí se observa un cierto gusto general por el *coleccionismo*, que los micromecenas ejercen según sus posibilidades y sus particulares manías; aunque a veces las diferentes compilaciones se deban más a la acumulación que a la búsqueda de lo excelente; esto es, atañían más a la pura *oeconomía*, a la economía doméstico-familiar, a afanes —digamos— *caseros*, que a una contribución más universal al arte. Y como era de esperar, en este terreno se da más pábulo a todo lo que sea gusto sencillo y popular. De este micromecenazgo queda constancia documental relativamente abundante, sobre todo a través de los protocolos notariales, si bien, las colecciones en ellos reflejados han corrido la mala suerte de su dispersión y desaparición en un mayor tráfico histórico, y en mayor parte, que las que se han debido al gran mecenazgo.

Es evidente que esa economía artística urbana existió y en mayor medida de la que se suponía. Pero, como veremos, las marcas de autor (o los *autores de marca*) todavía no eran tan anheladas. Un gran número de las obras reseñadas carece de indicación de autoría y el porcentaje de creadores, sobre todo de los más conocidos, es muy pequeño: la mayor parte de este *arte doméstico* es anónimo o desconocido, o de autor que no se consideraba digno de ser reflejado junto al dueño. No obstante, en algunas ocasiones, sobre todo si el inventario tiene cierta enjundia, se solicitan los servicios de un artista en ejercicio, algún pintor que goce de cierta fama entre sus compatriotas y que suele aportar más informaciones sobre dichas autorías y otros elementos de las labores artísticas. En nuestra selección destacó el pintor toledano José Jiménez Ángel (1656-1725),

muy vinculado de siempre a los poderes de la ciudad⁵. Sin duda a él se deben tantos reconocimientos de la obra del *Dominico*, como gustaban llamarle los toledanos; y quizá podamos llamarle si no el redescubridor de su obra, al menos el mantenedor de su memoria en el Barroco toledano a caballo de los siglos xvii y xviii. Era necesario atizar las brasas del Greco, porque, como casi todos los académicos, intelectuales y artistas muy ligados a este Toledo que pasó del oro al hierro, sufrieron en su fama la misma injuria histórica que su ciudad cuando ésta empezó a declinar en términos preocupantes. No era un caso particular: era lo que ocurrió en la Castilla y en la España de la crisis del siglo xvii. La Monarquía Hispánica pasó a la retaguardia, a replegarse sobre sí misma. La internacionalidad de sus artistas, tanto en sus salidas al exterior como en la recepción de extranjeros, se fue reduciendo lastimosamente. El mismo caso del Greco lo testimonia, que empezando por ser ese artista griego-italiano que buscaba la promisión en España, terminó atendiendo a una clientela toledana, convirtiéndose en un *artista particular toledano*. Mucho habría de esperar para volver a convertirse en uno internacional, como ahora merecidamente lo es. Y cuando Toledo, otrora uno de los centros urbanos más punteros de la Monarquía Hispánica, pasó de la expansión en todos los sentidos a la atonía y al retroceso, el Greco labró allí no solo su descanso eterno sino casi su sepultura artística. En 1614, con su extinción biológica y la escasa descendencia que dejó, la máquina del olvido se puso en marcha, y si no hubiera sido por pintores-tasadores como Ángel o algún que otro viajero —que, por cierto, tardaron en llegar—, el fuego del Greco se hubiera prácticamente extinguido⁶. Muchos de sus compatriotas toledanos (de nacimiento o adopción) no gozaron de la misma resurrección.

En fin, recapitulemos: artista y entorno están indefectiblemente unidos, y el éxito y el fracaso en uno y otro se retroalimentan. La declinante suerte de Toledo, entendida como proyecto económico, social, religioso-cultural, etcétera, será también el sino decadente del Greco. O bien, si reivindicamos al Griego de Toledo recuperamos algo o mucho de la gloria que tuvo su ciudad de destino.

Es hora ya de que descendamos con algo más de atención a esa *producción menuda* del Greco que se vertió en una numerosa clientela ciudadana y que tuvo como destino adornar, estimular y hacer más vivible su señorío doméstico. Más difícil de medir será el nivel cultural de estos propietarios medios, que también proceden de círculos sociales e institucionales heterogéneos: una nobleza media caballeresca, una gran variedad en la riqueza por la dedicación directa o indirecta a actividades comerciales, financieras y agrícolas o la posesión de rentas, una mayor preparación académico-universitaria (brillante en el caso del clero, escasa en los poderosos seglares), diferentes grados de influencia sociopolítica (adscripción, por ejemplo, al Santo Oficio, a las Órdenes Militares), etcétera. Además, es de advertir que nuestras referencias documentales son posteriores a la actividad y vida de nuestro artista, por lo que no podemos aportar datos de cómo se hicieron los encargos. Estos rastros grequianos son complejos de seguir, más que nada por el tipo de fuentes a las que se ha recurrido, esto es, las notariales; se han utilizado, por tanto, noticias indirectas y dispersas entreveradas en multitud de inventarios, particiones y ventas en almonedas *post mortem*, amén de algún listado de bienes para la dote o las arras matrimoniales. Esta documentación jurídico-económica no abunda —ni mucho menos— en comentarios sobre gustos, preferencias estéticas y otra serie de extremos puramente artísticos. Se trataba principalmente de valorar (tasar) la obra para proceder a su transmisión, según la ley y el deseo del testador. Es cuestión

de herencia, de la salvaguarda del patrimonio familiar, en estos bienes y en otros de multitud de tipos⁷; lo demás era secundario, incluida la conformación del ajuar doméstico, y desde luego los valores estéticos y sentimentales, tan caros al arte. Solo puede apreciarse una cierta *emoción* hacia una obra de arte cuando se destina a algún pariente querido en particular, o bien para honrar y enriquecer el lugar de enterramiento, pongamos por caso⁸. Podríamos calificarlo de *arte para la muerte*, cuando esta era tan importante y tan tenida en cuenta como la vida.

La muestra, contexto o marco comparativo utilizados para este estudio abarca un montante de noventa y tres inventarios, seleccionados por el azaroso criterio de que mencionan en su seno alguna obra del Greco. La población de obras artísticas reseñadas asciende a unas seis mil quinientas, es decir, que constan de una media de setenta objetos de este tipo por inventario. Por hacernos una primera aproximación del contenido temático de estas colecciones en su conjunto tenemos —redondeando—:

TEMAS ARTÍSTICOS TRATADOS	%
Pintura de género ⁹	45,5
Santos	17,5
Virgen María	8,5
Mitología e Historia	8,0
Jesucristo	6,5
Retratos ¹⁰	5,5
Nuevo Testamento	4,5
Antiguo Testamento	3,0
Geografía y Heráldica ¹¹	1,0

Ya se ha indicado que son excepcionales las citas a autores o artistas concretos, no tanto porque no hubiera sino, más bien, por desinterés o desconocimiento de tasadores poco finos. Con todo, tenemos menciones de autores explícitas en tan solo 3,56 casos: poco menos de un 5,5%. Lo que sí es llamativo es que los cuadros con firma destacan por su elevada valoración, triplicando los precios usuales. Y es palmario que entre los autores mencionados el Greco es el primero, cuenta con una indiscutible relevancia en este muestrario, con casi la quinta parte, como a continuación vemos (entre paréntesis el número de menciones):

AUTORES O ESCUELAS MENCIONADOS	%
El Greco (66)	18,5
“Pintura flamenca” (60)	16,8
Bonifacio de Herrera, el Bonifacio, Bonifaz (51)	14,3
Pedro de Orrente (43)	12,8
El (los) Bassano, Bazán, Albassán (21)	5,9
“Pintura napolitana” (16)	4,5
Luis Tristán (13)	3,6
Blas de Prado (10)	2,8

Y un resto de 76 menciones (21%) que se reparten entre José Ribera (el “Españollete” o “Españoleto”) (7), Tiziano Vecellio (5), Matías Jiménez (5), Mateo Cerezo (4), Juan Carreño de Miranda (3), Alberto Durero (Alverto, Duret) (2), Rafael Sanzio (1), Pedro Pablo Rubens (“Rubenes”) (1), Diego de Silva y Velázquez (1), Jerónimo Bosch (el Bosco) (1), Juan Brueghel (el Bruolo) (1), Guido Reni (“el Boloñés”) (1), Cristóbal de Morales (el Divino Morales) (1), Francisco Mazziola Parmigianino (“el Parmesano”) (1), Cristóbal Ramírez (“Don Cristóbal”) (2), Simón

Vicente (2), Nicolás de Latras (1), Juan Sánchez Cotán (1), entre otros, por indicar los más señeros.

Habría, por tanto, tres bloques de presencia artística conocida: el primero, de pintura toledana y española (entre la que podríamos incluir al mismo Greco, a su discípulo Tristán, a Orrente, Blas de Prado, Cerezo, Ramírez, Latras, Sánchez Cotán, Vicente y los extraordinarios e inexcusables Morales, Velázquez y Carreño)¹²; por otra parte, en segundo lugar, la pintura flamenca (la genérica, más Rubens, el Bosco o Brueghel); y en tercero, la italiana (la napolitana, Tiziano, Ribera, los Bassano, Reni, Parmigianino...). Preferencias ni mucho menos extrañas para la época.

No obstante, quizá al Greco le podría caber mejor la categoría artística de *outsider*, pues participa de las escuelas italianas y españolas, y no se le puede negar una acusada personalidad, que le hace perfectamente distinguible. En este caso, podríamos reservarle todo un bloque para él, según le consideremos más greco-italiano, más español o *más él*, según su *extravaganza*. En todo caso, el Greco es el pintor mejor representado en las colecciones privadas del Toledo del Seiscientos, algo que tampoco nos debería extrañar¹³.

Sobre la fiabilidad de las atribuciones a autorías, podemos presumir una elevada confianza, ya que el reconocimiento, peritación y tasación de dichas obras lo suelen realizar, como hemos indicado, profesionales reconocidos, pintores en activo, y suficientemente conocidos no solo en su época sino en la historia del arte: el ya mentado José Jiménez Ángel (sin duda el más solicitado por las élites ciudadanas de la segunda mitad de siglo), Hipólito de Torres, Pedro de Mayorga, Nicolás de Latras, Blas Muñoz, Simón Vicente o Francisco Rodríguez de Toledo. Todos son miembros relevantes de la escuela toledana de pintura de la segunda mitad del Seiscientos, la “segunda generación” barroca del núcleo toledano; generación quizá menos apreciada que las anteriores quizá por ser más exigua¹⁴.

Del cretense se han recogido un total de 92 menciones de cuadros que, como podrá verse enseguida en la lista, están fechados documentalmente entre 1623 y 1713. Teniendo en cuenta que se trata, en su mayoría, de documentos *post mortem*, las fechas indicadas son extremas, *ante quem*, es decir, que atañen al término de la vida del dueño, quien se supone que disfrutaría de los cuadros en los años y décadas anteriores. Por tanto, abarca todo el siglo XVII, aunque para ser más exactos el periodo más representado es la segunda mitad del siglo. Esos dueños, en su mayoría, formaban parte de las oligarquías-élites ciudadanas, como venimos diciendo: municipales o *repúblicos* (regidores, jurados, alguaciles), miembros afiliados al Santo Oficio de la Suprema Inquisición, rimbombantes y señalados caballeros de órdenes militares, mercaderes afortunados del ramo textil exportador, competentes profesionales liberales (escribanos-secretarios, catedráticos de universidad), encumbrados eclesiásticos (en especial, canónigos; casi todos presbíteros), y algún que otro maestro artesano en los que podemos incluir incluso algún artista en el sentido moderno (*artistas artísticos*).

Sin duda alguna, con esta muestra lo suficientemente significativa para un solo autor estamos en condiciones de realizar una aproximación al estudio de la *escuela grequiana* y a su práctica artístico-mercantil, sobre todo por la gran cantidad de repeticiones de temas; y, por supuesto, también por la meridiana revelación de que muchas de las obras eran copias o *maneras*. En todo caso, el catálogo que vamos a ofrecer es muy expresivo de la famosa *implantación toledana* de Dominico Greco.

He aquí la lista, con la expresión del número de orden (para posteriores citaciones), data del año de referencia, nombre dado al Greco, tema tratado, soporte, enmarcación, dimensiones, indicación de original o copia y tasación (unificada en reales)¹⁵:

- 1 1623. El Dominico. *La Encarnación*. Lienzo. (Original). 24 reales.¹⁶
- 2 1623. El Dominico. *San Pedro*. Lienzo. (Original, “de la mano del...”). 60 reales.
- 3 1644. El Dominico. (Dominico Greco en la manda). *San Francisco*. Tabla. (Original). 2 varas (168 cm). Marco dorado.
- 4 1646. El Dominico. *El soplón y el mono*. Cuadro. (Copia). Tendido. Sin moldura. 12 reales.
- 5 1649. El Dominico. *Coronación de Nuestra Señora*. Tabla. (Original). 100 reales.
- 6 1653. El Dominico. *Nuestra Señora*. Cuadro. (Original). Marco dorado. 200 reales.
- 7 1653. El Dominico. *El Salvador y Nuestra Señora*. Tabla. (Original). 200 reales.
- 8-20 1653. El Dominico. *Apostolado (12 apóstoles y el Salvador)*. 13 tablas. (Copia, “pintura imitada”). Tres cuartas de largo (62 cm). 572 reales.
- 21 1658. El Dominico Greco. *San Juan Evangelista*. Tabla. (Original). Marco. 400 reales.
- 22 1660. El Dominico Greco. *Nuestro Señor Jesucristo y Nuestra Señora* (“dos cabezas, la una de... y la otra de...”). Pintura. (Original). Marco dorado. 200 reales.
- 23 1660. El Dominico. *Santo Cristo*. Tabla. (Original). Pequeña. Marco negro y dorado.
- 24 1662. Dominico Greco. *San Francisco*. (Original). Marco. 66 reales.
- 25 1662. El Griego. *Oración del Huerto*. (Original). 300 reales.
- 26 1663. El Dominico. *San Pedro*. (Original). 66 reales.
- 27 1664. El Dominico. *Nuestra Señora y Santa Ana*. Tabla. (Original). 150 reales.
- 28 1664. El Dominico. *La Magdalena*. Lienzo. (Original). Grande. Marco negro y dorado.
- 29 1664. Dominico Greco. *Ecce Homo*. (Original).
- 30 1667. El Dominico. *Santo Cristo crucificado*. Tabla de pintura. (Original: “de mano del...”). Tres cuartas de alto (62 cm). Marco dorado. 300 reales.
- 31 1667. El Dominico. *San José*. Pintura. (Original). Marco negro. Se vende en almoneda por 400 reales.
- 32 1667. El Dominico. (En la almoneda, el Greco). *San Francisco*. Pintura. (Original). Se vende en almoneda por 80 reales.
- 33 1671. El Dominico. *San Francisco*. Pintura. (Original). Pequeña. Marco dorado y negro. 100 reales.
- 34 1680. El Dominico Greco (“Grego”). *Niño Jesús*. Pintura lámina. (Original) Marco sobrepuesto dorado y tallado nuevo. 300 reales.
- 35 1680. El Dominico Greco. *Santa Catalina*. Pintura lámina. (Original). Marco sobrepuesto dorado y tallado nuevo (Original). 300 reales.
- 36 1680. El Dominico. *Santo Cristo crucificado*. Imagen de pincel-pintura. (Original). Marco dorado y tallado. 660 reales.
- 37 1682. El Dominico. *La Magdalena*. Pintura. (Original). Mediana. Marco dorado. 300 reales.
- 38 1682. El Dominico. *San Francisco*. Pintura. (Original). Pequeña. Marco dorado y negro. 150 reales.
- 39 1683. El Dominico. *San Francisco*. Pintura. (Original: “de mano del...”). 200 reales.

- 40 1684. El Dominico. *Nuestro Señor Jesucristo*. Hechura: pintura. (Original, “de mano del...”). Marco dorado. 1.200 reales.
- 41 1685. El Dominico. *Nuestro padre San Francisco*. Pintura. (Original). Más de vara de alto y dos tercias de ancho (112 x 56 cm). Marco negro. 400 reales.
- 42 1685. El Dominico. *Un gallego y una mona*. Pintura. (Original). Media vara de alto (45 cm). Marquito dorado y negro. 48 reales.
- 43 1686. El Dominico. *San Francisco*. Pintura. (Copia). Marco con tarjetas doradas. 100 reales.
- 44 1686 y 1704. Dominico Griego y El Dominico. *Nuestra Señora, San José y el Niño*. Pintura. (Original). Vara y media de alto y una y tercia de ancho (126 x 112 cm). Marco dorado. 500 reales y 220 reales.
- 45 1686. El Dominico. *Nuestra Señora y el Niño*. Pintura. (Original). Vara y tercia (112 cm). Marco negro. 80 reales.
- 46 1688. Dominico. *El Salvador*. (Copia). 40 reales.
- 47 1688. Dominico. *María*. (Copia). 40 reales.
- 48 1688. Dominico. *Nuestra Señora, San José y el Niño*. Pintura. (Copia). Vara y media (125 cm). Marco negro. 50 reales.
- 49 1694. El Dominico. *San Francisco*. Pintura. (Copia). Marco dorado y negro. 180 reales.
- 50 1694. El Dominico. *San Andrés*. (Original). 2 varas de alto y vara de ancho (180 x 90 cm). Marco dorado. 180 reales.
- 51 1696. El Dominico. *Santo Cristo crucificado*. Pintura. (Original). Marco negro. 300 reales.
- 52 1697. El Dominico. *San Francisco*. Pintura. (Copia). Vara y media (126 cm). Marco dorado. 80 reales.
- 53 1698. El Dominico. *San Francisco, de medio cuerpo*. Pintura. (Original). Marco negro. 40 reales.
- 54-66 1703. El Dominico. *Apostolado* (13 cuadros). (Originales). Tres cuartas de alto (63 cm). Marcos negros. 1.560 reales.
- 67 1703. El Dominico. *San Juan y San Francisco*. Pintura. (Original). Vara y cuarta de alto (105 cm). Marco dorado. 550 reales.
- 68 1703. (¿El Dominico?). *Un país de Toledo*. Pintura. (¿Original?). Vara y cuarta (105 cm). Marco dorado y negro. 70 reales.
- 69-70 1703. (¿El Dominico?). *Retratos de los Covarrubias*. (2). Pintura. (¿Original?). Marcos negros. 60 reales.
- 71 1703. El Dominico. *Una coronación [¿de la Virgen?]*. Pintura. (Original). Vara en cuadro (84 cm). Marco negro. 360 reales.
- 72 1703. (¿El Dominico?). *País de una mona y dos figuras soplando*. (¿Original?). 100 reales.
- 73-74 1703. (¿El Dominico?). *Otros dos retratos de los Covarrubias*. (¿Original?). 60 reales.
- 75 1703. El Dominico. *San Pablo*. Pintura. (Copia). Marco negro. 40 reales.
- 76 1706. El Dominico. *San Francisco*. Pintura. (Original). Una vara de alto (84 cm). Marco dorado. 240 reales.
- 77 1707. El Dominico. *San Pedro*. Tabla. (Original del). Vara y cuarto de alto (105 cm). Marco dorado y negro. 500 reales.
- 78 1707. El Dominico. *Nuestro Señor echando a los tratantes del Templo*. Pintura. (Original del). Tres cuartas (63 cm). Marco dorado. 700 reales.
- 79-91 1707 El Dominico. *Apostolado* (13 cuadros). (Originales de). Una tercia de alto (28 cm). Marcos negros. 1.200 reales.
- 92 1713 El Dominico. *Retrato de un Hurtado*. Pintura. (Original). Marco dorado y negro. 1.100 reales.

De este catálogo podemos inferir algunas cuestiones. En primer lugar, podemos observar que la mayoría de las menciones documentales a los diferentes cuadros se suceden, fundamentalmente, a partir de los años 60 del siglo, teniendo su cenit en los 80. Esto quiere decir que la mayoría de los cuadros son de primera y, sobre todo, de segunda transferencia; esto es, que la mayoría de los cuadros grequianos llevaban en cada seno familiar al menos dos generaciones. Son poquísimas las referencias a una reciente adquisición de un greco, por no decir que la mayor parte de las consecuciones inmediatas las deduce la intuición del investigador. Por tanto, el mecanismo de la herencia y sus múltiples vericuetos es la principal vía de transmisión del arte grequiano en las colecciones domésticas toledanas, muy por encima de la compra.

Y podría sospecharse que una de las principales fuentes u oportunidades para este coleccionismo micro-ciudadano fue la liquidación —no sabemos si muchas veces saldo— que Jorge Manuel Theotocópuli tuvo que hacer del patrimonio paterno entre 1621, año de su primer matrimonio, y 1631, año de su muerte, o algún tiempo después, para satisfacer deudas y procurar el mantenimiento de su segunda viuda y descendientes¹⁷. No en balde es a partir de este momento cuando el mercado doméstico ciudadano se surte de grecos, especialmente para aquellos clientes que no tuvieron contacto directo (por amistad, por negocios varios) con el candioti; o quizá también porque su obra se hizo más asequible, lejos de lo que ocurre cuando fallece algún autor muy consagrado... Aunque es difícil una total seguridad, muchos de nuestros cuadros pueden rastrearse sobre todo en el inventario de 1621, realizado para aprovisionar el matrimonio de Jorge Manuel con la viuda doña Gregoria de Guzmán. Así, por poner ejemplos, tenemos algunas coincidencias en los temas de la *Coronación de la Virgen* (ns. 5 y 71)¹⁸, la *Encarnación-Anunciación* (1)¹⁹, la *Purificación del Templo-Expulsión de los mercaderes* (78)²⁰, la *Oración en el Huerto de Getsemaní* (25)²¹, los *San Pedros* (2, 26)²², uno con el Evangelista Juan, el 67), los copiosos *San Franciscos*²³, las *Magdalenas* (24, 37)²⁴, las *Fábulas de soplones* (4, 42, 72)²⁵, o las *Sagradas Familias* (27, 44, 45 y 48)²⁶.

Otra cuestión no pequeña es la compleja denominación personal del artista que nos ocupa, su *nombre artístico*. El genérico actual es “el Greco”, con alguna que otra variante que se va introduciendo para disminuir los efectos de la continua repetición (v. gr. “el Griego”). Pero mirando las referencias documentales que tenemos entre manos [véanse figs. 1-6], hay que decir que su apelativo más usual era a la italiana, usando no solo el nombre de pila o mote sino su versión romanceada del original heleno: *el Dominico*. Ya sabemos que firmaba en griego —que pocos sabrían leer—, por lo que casi podemos hablar de una tradición oral viva en la que, cien años después de su muerte, todavía se referían a él como el Dominico (ni Domingo ni Doménikos). En alguna ocasión, se le añadió al nombre el adjetivo “Greco”: *Dominico Greco* (incluso *Grego* o *Griego*). Es probable que el nombre contemporáneo sea el apócope de esta versión. Hoy la marca consagrada es *el Greco*, y probablemente se haya ya consolidado, si no fosilizado. Aun así, es bueno saber que su denominación ha ido cambiando. Quizá sea este otro de los rasgos de originalidad del cretense, o que refleje su cambiante relación con el público de los diferentes siglos...²⁷.

Refiriéndonos a la copia y a la consiguiente labor de taller (u otras manos totalmente *externas* que se nos escapan), se confiesa que se realiza expresamente en veinte de las obras consideradas: para ser exactos, siete más las trece que componen un apostolado; un total de poco más de la quinta parte de los grecos consignados. No es necesario abundar

De este catálogo podemos inferir algunas cuestiones. En primer lugar, podemos observar que la mayoría de las menciones documentales a los diferentes cuadros se suceden, fundamentalmente, a partir de los años 60 del siglo, teniendo su cenit en los 80. Esto quiere decir que la mayoría de los cuadros son de primera y, sobre todo, de segunda transferencia; esto es, que la mayoría de los cuadros grequianos llevaban en cada seno familiar al menos dos generaciones. Son poquísimas las referencias a una reciente adquisición de un greco, por no decir que la mayor parte de las consecuciones inmediatas las deduce la intuición del investigador. Por tanto, el mecanismo de la herencia y sus múltiples vericuetos es la principal vía de transmisión del arte grequiano en las colecciones domésticas toledanas, muy por encima de la compra.

Y podría sospecharse que una de las principales fuentes u oportunidades para este coleccionismo micro-ciudadano fue la liquidación —no sabemos si muchas veces saldo— que Jorge Manuel Theotocópuli tuvo que hacer del patrimonio paterno entre 1621, año de su primer matrimonio, y 1631, año de su muerte, o algún tiempo después, para satisfacer deudas y procurar el mantenimiento de su segunda viuda y descendientes¹⁷. No en balde es a partir de este momento cuando el mercado doméstico ciudadano se surte de grecos, especialmente para aquellos clientes que no tuvieron contacto directo (por amistad, por negocios varios) con el candioti; o quizá también porque su obra se hizo más asequible, lejos de lo que ocurre cuando fallece algún autor muy consagrado... Aunque es difícil una total seguridad, muchos de nuestros cuadros pueden rastrearse sobre todo en el inventario de 1621, realizado para aprovisionar el matrimonio de Jorge Manuel con la viuda doña Gregoria de Guzmán. Así, por poner ejemplos, tenemos algunas coincidencias en los temas de la *Coronación de la Virgen* (ns. 5 y 71)¹⁸, la *Encarnación-Anunciación* (1)¹⁹, la *Purificación del Templo-Expulsión de los mercaderes* (78)²⁰, la *Oración en el Huerto de Getsemaní* (25)²¹, los *San Pedros* (2, 26)²², uno con el Evangelista Juan, el 67), los copiosos *San Franciscos*²³, las *Magdalenas* (24, 37)²⁴, las *Fábulas de soplones* (4, 42, 72)²⁵, o las *Sagradas Familias* (27, 44, 45 y 48)²⁶.

Otra cuestión no pequeña es la compleja denominación personal del artista que nos ocupa, su *nombre artístico*. El genérico actual es “el Greco”, con alguna que otra variante que se va introduciendo para disminuir los efectos de la continua repetición (v. gr. “el Griego”). Pero mirando las referencias documentales que tenemos entre manos [véanse figs. 1-6], hay que decir que su apelativo más usual era a la italiana, usando no solo el nombre de pila o mote sino su versión romanceada del original heleno: *el Dominico*. Ya sabemos que firmaba en griego —que pocos sabrían leer—, por lo que casi podemos hablar de una tradición oral viva en la que, cien años después de su muerte, todavía se referían a él como el Dominico (ni Domingo ni Doménikos). En alguna ocasión, se le añadió al nombre el adjetivo “Greco”: *Dominico Greco* (incluso *Grego* o *Griego*). Es probable que el nombre contemporáneo sea el apócope de esta versión. Hoy la marca consagrada es *el Greco*, y probablemente se haya ya consolidado, si no fosilizado. Aun así, es bueno saber que su denominación ha ido cambiando. Quizá sea este otro de los rasgos de originalidad del cretense, o que refleje su cambiante relación con el público de los diferentes siglos...²⁷.

Refiriéndonos a la copia y a la consiguiente labor de taller (u otras manos totalmente *externas* que se nos escapan), se confiesa que se realiza expresamente en veinte de las obras consideradas: para ser exactos, siete más las trece que componen un apostolado; un total de poco más de la quinta parte de los grecos consignados. No es necesario abundar

Refiriéndonos a la copia y a la consiguiente labor de taller (u otras manos totalmente *externas* que se nos escapan), se confiesa que se realiza expresamente en veinte de las obras consideradas: para ser exactos, siete más las trece que componen un apostolado; un total de poco más de la quinta parte de los grecos consignados. No es necesario abundar

Refiriéndonos a la copia y a la consiguiente labor de taller (u otras manos totalmente *externas* que se nos escapan), se confiesa que se realiza expresamente en veinte de las obras consideradas: para ser exactos, siete más las trece que componen un apostolado; un total de poco más de la quinta parte de los grecos consignados. No es necesario abundar

en la conocida costumbre y práctica del Greco de reeditar modelos que tenían una mejor salida en el mercado más variopinto y menos lucrativo de los ciudadanos privados, que encaja perfectamente en nuestra muestra²⁸. Con todo, no podemos afirmar que el Greco fuera un pintor muy falsificado en su época, precisamente por la relativa abundancia de copias reconocidas.

En cuanto a la temática reflejada, se constata que la mayor parte de los cuadros domésticos del Greco son devocionales y hagiográficos, como los de cualquier artista del momento hispánico, trentino y recatolizante. La advocación y la mediación a y de los santos impregnaba la piedad de la sociedad española, en una búsqueda continua por reinterpretar los arquetipos de la santidad y hacerlos más cercanos, más ejemplares, al pueblo cristiano, en aquellos tiempos recios y convulsos. Para mayor abundamiento, nuestros ciudadanos habitaban en una verdadera *cristianópolis*, una *ciudad de Dios*, en donde la cultura religiosa, la civilización católica, era imperante; y en una urbe muy levitizada de por sí por la desmesura del estamento clerical²⁹. Por ello, es de esperar que la práctica totalidad de la producción que tratamos sea religiosa y circunscrita a la memoria y adoración estática de los santos, incluidos Jesucristo y su madre la Virgen, santos de santos. Tenemos hasta trece representaciones del popularísimo san Francisco, solo (la mayoría, ns. 3, 24, 32, 33, 38, 39, 41, 43, 49, 52, 53, 76) o con san Juan (Evangelista) (67)³⁰ [figs. 7 y 8]³¹. También se cuentan tres representaciones de san Pedro, no sabemos si el célebre con lágrimas de medio cuerpo, o el estante, como príncipe de los apóstoles (2, 26 y 77) [figs. 9 y 10]³². De María Magdalena, probablemente penitente, tenemos otros dos cuadros (24 y 37) [figs. 11-13]³³. Con un ejemplar cuentan respectivamente san Juan Evangelista (21)³⁴, san Pablo (en solitario, respecto a su homólogo san Pedro, 75)³⁵, san José también solo (no sabemos si con el Niño, 31)³⁶, san Andrés (50)³⁷ [fig. 14]; y santa Catalina (dudamos si de Alejandría o de Siena, 35)³⁸.

No obstante, respecto a los santos, lo más llamativo con mucho es la presencia de hasta tres apostolados completos, con los doce apóstoles (Pedro, Pablo —o Matías—, Santiago el Mayor, Juan, Tomás, Santiago el Menor, Mateo, Judas Tadeo, Simón, Bartolomé —o el evangelista Lucas—, Andrés y Felipe), más Cristo Salvador, lo cual reafirma la preferencia del candiota y su reiteración por este ciclo pictórico. Habida cuenta de que en la actualidad se conservan solo tres completos (catedral de Toledo, Museo y Casa del Greco en Toledo, Museo de Bellas Artes de Asturias en Oviedo) y uno fragmentado (el de Almadrones, Guadalajara, repartido entre el Prado y varios museos norteamericanos), los nuestros son de difícil identificación con alguno de los existentes.

El primero de ellos (ns. 8-20) perteneció al licenciado don Alonso Díaz de Chaves, presbítero, canónigo de la Santa Iglesia Catedral Primada, abogado de presos del Santo Oficio, patrón de la capilla de la Encarnación sita en la parroquia de San Nicolás, a su vez descendiente (hijo) del jurado municipal Andrés Díaz Afanador. Se trataba de una serie de tablas de “pintura imitada”, esto es, copias, no de gran tamaño (tres cuartas, unos 62 cm)³⁹. De hecho, su datación (1653) es relativamente temprana y su tasación parca (572 reales, a 44 reales cada tabla). Incluso conocemos dónde, con probabilidad, se colgaba esta serie, pues consta que su *casa principal* lindaba con el callejón del Moro y la cuesta del Águila, en el inicio de la actual calle Núñez de Arce, antes Torno de las Carretas⁴⁰. Don Alonso Díaz era uno de esos canónigos que se dedicó quizá más a los negocios que al culto, pues era heredero en Nambroca y ávido alquilador de inmuebles en la collación de la jurisdicción de su padre



Fig. 7
El Greco: *San Francisco en éxtasis*, 1577-1580. Óleo sobre lienzo, 89 x 57 cm. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, inv. 2148

Fig. 8
El Greco: *San Francisco recibiendo los estigmas*, 1585-1590. Óleo sobre lienzo, 102 x 97 cm. Baltimore, The Walters Art Museum, inv. 37.424

Fig. 9
El Greco: *San Pedro en lágrimas*, 1600-1605. Óleo sobre lienzo, 93,7 x 75,2 cm. Washington D.C., The Phillips Collection

Fig. 10
El Greco: *San Pedro en lágrimas*, c. 1605. Óleo sobre lienzo, 85 x 102 cm. Toledo, Hospital Tavera, Fundación Casa Ducal de Medinaceli

Fig. 11
El Greco: *Santa María Magdalena*, c. 1576. Óleo sobre lienzo, 156,5 x 121 cm. Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 5640

Fig. 12
El Greco: *Santa María Magdalena*, c. 1577. Óleo sobre lienzo, 108 x 101 cm. Worcester, Worcester Art Museum, inv. 1922.5

Fig. 13
El Greco: *Santa María Magdalena*, c. 1590. Óleo sobre lienzo, 104,8 x 92,3 cm. Sitges, Museu Cau Ferrat (Consortio del Patrimoni de Sitges), inv. 32.004

Fig. 14
El Greco: *San Andrés*, c. 1610. Óleo sobre lienzo, 109,9 x 64,1 cm. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, legado de Stephen C. Clark, 1960, inv. 61.101.8

(que había ejercido en los primeros años del xvii), San Nicolás, y donde vivía, en una de los mejores zonas del centro urbano; aunque también tenía otras casas alquiladas en San Vicente, en la Cuesta del Cristo de la Luz (esquina con Carmelitas Descalzos), en Santo Tomé, etcétera. Como eclesiástico, su herencia se la llevó su primo hermano y albacea Diego de Benavente y Chaves, también perteneciente a la estructura del Santo Oficio como depositario de pruebas de pretendientes. Sin duda alguna, fue la pintura (en este caso en serie) más valiosa de la colección de este canónigo toledano, con bastantes posibles pero no muy aficionado al arte.

El segundo apostolado encontrado (54-66) pertenecía al, sin ambages, mayor coleccionista privado de obras del Greco del Toledo del siglo xvii: don Félix Martínez de Ribadeneira, otro jurado (que ejerció como tal entre 1645 y 1662), y sobre todo un creso escribano (secretario) mayor de rentas decimales del arzobispado, que vino a fallecer en 1703. Su apostolado es el mejor de los muestrados, pues su valoración alcanza los 1.560 reales (120 reales cada cuadro, de los del complicado principio del siglo xviii); no en balde eran reconocidos como originales y estaban provistos de los típicos marcos negros, a la moda del momento. Su tamaño es similar al anterior, las famosas “tres cuartas”, esto es, poco más de dos tercios de metro. Este apostolado era la joya de una abundante colección en donde se concentraron, probablemente, hasta 22 grecos (ns. 54 al 75)⁴¹. Por tanto, era el mayor coleccionista grequiano en Toledo⁴². No es la tónica, quizá es la excepción, en el ámbito del micro-mecenazgo toledano. Puede imaginarse que su dedicación a los negocios financieros le diera la posibilidad de hacerse con numerosos cuadros. Por otra parte, también utilizó su dedicación burocrática para ser un próspero ganadero, gracias a sus contactos con la corte: su con cuñado era don Jerónimo Ruiz de Samaniego, secretario real y del Santo Oficio. El beneficiario de su patrimonio fue su hijo, don Isidro Carlos de Ribadeneira (que cogió el apellido materno, de más alcurnia), que llegaría a regidor de Toledo. Y el inventario lo firmó el imprescindible José Jiménez Ángel; no podía ser de otra manera al tratarse de una de las mejores colecciones privadas de pintura de Toledo.

El tercer apostolado mentado también es peculiar (79-91). Estaba entre los bienes del óbito de doña Manuela Ruiz de Guzmán (1707), esposa del también jurado don Manuel Muñoz del Rincón, su primo, un longevo munícipe que ejerció su oficio entre 1675 y 1724, que sepamos. Por tercera vez consecutiva estamos en el entorno social tan especial de los jurados, a caballo entre los negocios y la oligarquía municipal⁴³. El viudo se hizo con el patrimonio de su mujer en el que, aparte del apostolado grequiano, había una tabla de san Pedro, apreciable por su tamaño y valor (algo más de un metro de alto y 500 reales de tasación), y por contar con un buen marco dorado y negro. Más llamativo era un *Jesús echando a los tratantes del Templo*, un original de tres cuartas de alto, con marco dorado, valorado en 700 reales, ni más ni menos. Por su parte el apostolado es el de menor tamaño de todos, con una tercia de alto, con marcos negros, aunque se insiste en que son originales y su cotización es apreciable: 1.200 reales.⁴⁴ Allí los grecos competían con dos tristanes (una Sagrada Familia y un san Juan Bautista), un tiziano (el repetidísimo Santo Sepulcro) y un carreño (una Virgen del Sagrario); aunque lo fuerte podía ser la presencia de una lámina de la Virgen dando el pecho al Niño “original de *Rafael Ángel*” (¿?) valorada en 1.200 reales ella sola.

Otro tema ampliamente representado es el del mismo Jesucristo y la Virgen María. En efecto, hay cuatro representaciones de Jesús como

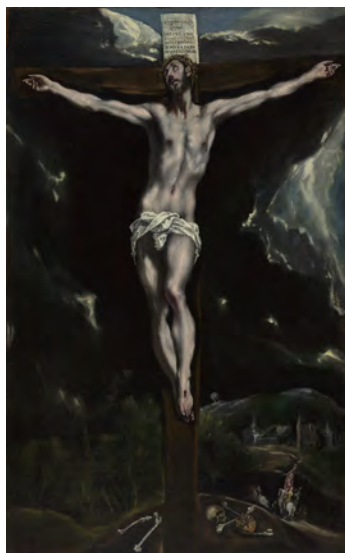


Fig. 15
El Greco: *Cabeza de Cristo*, 1587-1596. Óleo sobre lienzo, 61 x 46 cm. Praga, Národní Galerie v Praze

Fig. 16
El Greco: *Despedida de Cristo y su madre*, c. 1590. Óleo sobre lienzo, 131 x 93 cm. Toledo, Museo de Santa Cruz, Depósito de la Parroquia de San Nicolás de Bari, inv. 1298

Fig. 19
El Greco: *La oración en el huerto*, c. 1590-1600. Óleo sobre lienzo, 102 x 131 cm. Londres, The National Gallery, inv. NG3476

Fig. 17
El Greco: *Cristo en la cruz*, 1600-1610. Óleo sobre lienzo, 82,5 x 51,5 cm. Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum, inv. 2000.40

Fig. 18
El Greco: *Cristo abrazando la cruz*, c. 1577-1587. Óleo sobre lienzo, 105 x 79 cm. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, 1975, inv. 1975.1.145

Fig. 20
El Greco: *La expulsión de los mercaderes del Templo*, c. 1600. Óleo sobre tabla, 106,3 x 129,7 cm. Londres, The National Gallery, donado por Sir J. C. Robinson, inv. NG1457

icono —en ambos sentidos de la palabra— Salvador⁴⁵, sin contar las versiones presentes en los tres apostolados antedichos; dos solo (ns. 40 y 46, puede que algunos de ellos con la cruz a cuestas) y otros dos acompañado de la Virgen (7 y 22, puede que la hipotética aparición a su madre del Resucitado). Contamos con otros cuatro “Cristos” propiamente dichos, esto es, crucificados (23, 30, 36, 51)⁴⁶. Fuera del ámbito del Gólgota, también hay una *Agonía-oración en el huerto de Getsemaní* (25)⁴⁷, un *Ecce Homo* (29)⁴⁸, la *Expulsión de los mercaderes del Templo de Jerusalén*, ya reseñada (78); probablemente se trate de una de las versiones más tardías de este conocido tema grequiano, aunque no puede descartarse la temprana versión italiana. Por lo demás, llama la atención la mención de una lámina de un Niño Jesús, en solitario, cuadro poco conocido en su producción (34)⁴⁹ [figs. 15-20].

En cuanto a la Virgen o “Nuestra Señora”, aparece su faz sola (47), en cuatro cuadros pareados con el Salvador Jesús, como ya hemos visto, y está presente también en dos *Coronaciones* (5 y 71, y probablemente con la Trinidad y coros de ángeles y santos), una *Encarnación* (imaginamos que con el arcángel Gabriel y alguna que otra tropa celestial, 1) y en cuatro *Sagradas Familias*: dos con san José y el Niño (44 y 48), otra con el Niño solo (45) y otra amparando a santa Ana (27) [fig. 21].

Ya sabemos que el Greco no era exclusivamente un pintor devoto y devocional, ni mucho menos. Fuera de la temática religiosa, pero no menos interesantes y quizá más enigmáticos, hay que indicar la presencia de los inevitables retratos, que siempre le atrajeron los mayores elogios. Tenemos dos tandas de los famosos Covarrubias, Diego y Antonio (69-70 y 73-74), suficientemente conocidos y contrastables [figs. 22 y 23]⁵⁰. Lo más desconcertante es un misterioso “Hurtado” (92), del que no se



Fig. 21
El Greco: *La Sagrada Familia, santa Ana y san Juanito*, c. 1600. Óleo sobre lienzo, 107 x 69 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P826

Fig. 25
El Greco: *Vista de Toledo*, c. 1597-1600. Óleo sobre lienzo, 121,3 x 108,6 cm. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, H. O. Havermeyer Collection, legado de Mrs. H. O. Havermeyer, 1929, inv. 29.100.6

Fig. 26
El Greco: *Una fábula*, c. 1580. Óleo sobre lienzo, 50,5 x 63,6 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P7657

Fig. 22
El Greco: *Retrato de Diego de Covarrubias y Leiva*, c. 1600. Óleo sobre lienzo, 68 x 57 cm. Toledo, Museo del Greco

Fig. 23
El Greco: *Retrato de Antonio de Covarrubias y Leiva*, c. 1600. Óleo sobre lienzo, 68 x 57 cm. Toledo, Museo del Greco

Fig. 24
El Greco: *Retrato de un caballero*, c. 1586. Óleo sobre lienzo, 67 x 55 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P813

dice más que este apellido⁵¹. Del Greco nos han llegado una buena proporción de retratos de personajes, no siempre identificados con exactitud o de dudosa atribución. La presencia de este retrato, perteneciente a la famosa familia de los Herrera-Hurtado, cuyo conocido linaje se agrupaba en torno a la sede de la Inquisición, en y junto a la parroquia de San Vicente, abre el abanico de atribuciones a dichos retratos [fig. 24]⁵², habida cuenta de la calidad indudable de la obra por la alta tasación que alcanza: nada menos que 1.100 reales, casi la más alta para un cuadro del Greco en nuestra lista⁵³.

Además tenemos un posible y raro paisaje de Toledo, que lógicamente es complicado identificar —¿o no?— con alguno de los conservados y que ya hemos mencionado en el haber de don Félix Martínez de Ribadeneira (68) [fig. 25]⁵⁴. Y las clásicas “Fábulas” de sopladores, con el peculiar babuino y uno (4 y 42) o dos “gallegos” (criados) (72), creación de la etapa romano-farnesina del artista que no sabemos a ciencia cierta si se animó a volver a reproducir en Toledo o que, más probablemente, conservó algunos ejemplares de dicho periplo italiano [fig. 26]⁵⁵.

No estará de más analizar brevemente los materiales pictóricos y los soportes de las obras grequianas citadas. La técnica preferida es la del óleo, denominada comúnmente como “pintura”. El soporte, esperable, suele ser el lienzo. El conjunto de óleo y lienzo se suele expresar con la palabra genérica de “cuadro”. No obstante, en algunas ocasiones la pintura se ejecuta sobre tabla, en un total de veinte casos; o se hace la curiosa mención de “pintura-lámina”, tratándose quizá de grabados, coloreados o no (dos ítems, 34 y 35).

Las dimensiones de los cuadros no suelen venir expresadas de manera concienzuda sino más bien *a ojo de buen vareador* —nunca mejor dicho—: no suelen exceder de la vara y media (metro y cuarto), mientras que la media es la vara (menos de un metro). Domina el formato vertical, aunque no faltan los cuadros “en cuadro” —valga la redundancia—, y en algún caso el apaísado o “tendido”. El cuadro más grande es el *San Andrés* (50), de dos por una varas (redondeando, 180 x 90 cm), aunque no por ello alcanza una gran valoración. Mientras, los más menudos son uno de los apostolados ya reseñados, con tan solo un tercio de vara de alto, escasos 30 cm (79-91).

Los marcos, como es usual, constituyen un enorme valor añadido a la obra artística, y en algunos casos sospechamos que definitivo pues jamás se desglosa su valor propio. Dichos marcos suelen ser dorados o/y negros, algunos con tarjetas añadidas, otros reconocidos como tallados, en todo caso en maderas modestas (pino), porque no se mencionan maderas nobles sobre las que siempre se llama la atención por su mayor valor y rareza. Solo en un caso el cuadro aparece deslavazado, “sin moldura”, y lógicamente con precio muy bajo: el del pequeño soplón.

El último elemento sobre el que contamos con información sistemática es el valor del cuadro, su tasación y precio, casi siempre para inventario y reparto entre herederos. El precio medio o la valoración que alcanzan todos estos cuadros no es muy elevada, resultando en ocasiones hasta algo decepcionante para los parámetros que hoy en día alcanzarían. No existía entonces un mercado especulativo del arte, una sobrevaloración de determinados autores, ni nada parecido. Los precios fueron bastante inestables, a veces caprichosos, siempre a la baja, como corresponde a la crisis económica del xvii: una progresiva inflación (con algunas deflaciones ocasionales) hasta, más o menos, 1680, debido al caos de la política estatal monetaria. Después, con el control monetario y de precios auspiciado por el duque de Medinaceli (1680-1685), se sucede una mayor estabilidad y *realidad* de los precios. Así, los precios de las obras no se rigen por un mercado propio sino por el mercado general de bienes de consumo caseros, que como hemos visto estaba muy restringido por la escasa producción y el recurso a los bienes de segunda mano. Además, no se trata de precios de venta al exterior o a terceros sino valoraciones para proceder al reparto familiar, por tanto siempre un poco inflados en los inventarios aunque rebajados en las almonedas y subastas. Poco margen de manipulación de los precios al no haber un mercado competitivo.

Así las cosas, en muy contadas veces los cuadros del Greco aparecen como las *joyas* de la colección de arte o del ajuar doméstico. Cualquier tapiz, mueble o joyería alcanza un valor muy superior. Solo en los inventarios más modestos no les es difícil destacar. Es obvio que las copias siempre resultan más baratas que los originales. Empero, en la mayor parte de los casos el precio parece establecerse según una rápida apreciación —a pesar de que muchas veces actúan profesionales del ramo para ello— y no tanto por la intrínseca calidad artística sino por las dimensiones, los materiales utilizados, el trabajo y la madera del marco; o sea, por la *materialidad bruta* de la obra, por su cantidad más que por su calidad. Esto no es de extrañar en el contexto *jurídico-económico* de un inventario-partición de bienes, en donde no se estaba para delectaciones estéticas sino para dilucidar, en bruto y en neto, lo que había y lo que correspondía a cada ávido heredero.

Haciendo un cálculo muy grosero, el precio medio de una obra del Greco en este mercado particular toledano no se elevaría mucho más allá del centenar y medio de reales, y ello en el contexto de un siglo en donde

la frecuente alteración y la convulsión de los precios llegaron al paroxismo. El precio más bajo es esa copia de los soplonés a la que nos hemos referido varias veces, la que por no tener marco se ofreció a la muy módica cantidad de doce reales. En lo más alto, y con apreciaciones elevadas (individuales) que nos hablan de obras más importantes, están la *Sagrada Familia* de 500 reales (44), el *San Pedro* de 500 (77), el *San Juan* y *San Francisco* juntos de 550 (67), una crucifixión de 660 (36), la *Expulsión de los mercaderes del Templo* ya dicha, de 700, el retrato del Hurtado de 1.100 ya visto y el último crucificado de 1.200 con bello marco dorado (40). Aparte —claro está—, están las crecidas valoraciones de las series de los apostolados que hemos visto, sobre todo las originales⁶.

Estos son, en definitiva, los grecos toledano-ciudadanos, que formaron una parte muy sustancial de la producción global del Greco. Salieron de su casa y taller para relumbrar, aunque no mucho más que otros cuadros y objetos, colgados en las paredes de los hogares de varias familias toledanas relevantes del siglo xvii, manteniendo a duras penas viva su remembranza. En puridad, habría que hablar de una ganga continuada de las obras del Greco en el Toledo barroco, que hizo de la ciudad no solo un lugar de producción sino uno de sus principales almacenajes en los siglos modernos y contemporáneos.

Pero la historia, y este análisis, no deben terminar aquí. Quedaría aventurarse más allá y ver la fortuna del Dominico greco-toledano en su ciudad en los siglos xviii y xix, antes de la grecomanía actual, que, por otra parte, ha tenido el inconveniente de la desatención de otras obras, hechos y realidades no menos rutilantes de nuestro Siglo de Oro. Se ha elevado al Greco a ser el sol central del sistema cultural toledano. Es hora de ir devolviendo a los astros y a los planetas (e incluso a los satélites) a sus propias órbitas y seguir explorando el inmenso espacio que todavía está en nebulosa. Y, por supuesto, complementar el coleccionismo toledano con el madrileño, que fueron básicos para esta importante parte de la historia grequiánica.

* Análisis comprendido en el Proyecto Regional de Investigación *Identidades culturales en la Castilla Moderna: historiografía, política, literatura*, financiado por la Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha (referencia PII1109-0047-6671), del que soy investigador principal. Agradezco al profesor Javier González Santos, de la Universidad de Oviedo, sus valiosos comentarios para mejorar este estudio. Igualmente a Antonio Pareja Jiménez, a su constante estímulo y ayuda en estas lides grequiánicas, y que me ha brindado toda la parte ilustrada de este trabajo, con una calidad propia de él.

1 La que ya pusiera en valor tanto Gómez-Menor 1980, pp. 99-110; como Kagan 1982, pp. 35-73.

2 Que tan completa y magistralmente iniciara Revenga 2002.

3 Aranda 2003, pp. 21-67.

4 Aranda 2006.

5 Revenga 2001. Pintor de la catedral (el mayor oficio de pintor en la archidiócesis de la época) y también

el encargado de la decoración de las bóvedas de las nuevas salas capitulares municipales, por ejemplo.

6 Hacemos paráfrasis de Cortés 2014. Véanse los textos y testimonios desde 1618 hasta 1813 recogidos por Álvarez Lopera 2005-2007, vol. 1, pp. 403-514. Aunque el primer testimonio sobre el Greco procede de 1605 cuando Francisco de Pisa dijo sobre él, refiriéndose al *Entierro del Señor de Orgaz*: "...está fijado a la pared un grande y rico cuadro donde está pintado de pincel por mano de Dominico Griego, famoso pintor, el entierro de este santo caballero, con figuras y retratos muy al vivo". Aranda 2014, parte tercera, parroquia de Santo Tomé.

7 Aranda 1992.

8 Es el caso del famoso licenciado Jerónimo de Ceballos, que ofreció un san Francisco del Greco para honrar la ermita de Nuestra Señora de la Piedad de Almorox, patria de su madre. Véase Aranda 2001, p. 150.

9 Paisajes, marinas, batallas, bodegones, floreros, etc.

10 Incluidos retratos "oficiales" de reyes, muy abundantes, y emperadores de la Antigüedad. Como veremos, mucho menos frecuentes retratos "privados".

11 Aquí metemos los mapas, las vistas, los escudos familiares y los institucionales (destacando los inquisitoriales).

12 Mateo 2003 y Angulo y Pérez Sánchez 1972. Con todo, de la presencia de estos artistas hispanos, como de los extranjeros, en las colecciones toledanas del xvii, nos ocuparemos con más ahínco en una próxima publicación.

13 Algo que ya constató otro gran conocedor de los protocolos notariales toledanos, Suárez Quedo 1991, recogiendo trabajos anteriores.

14 Revenga 2001 y 2002.

15 Para descargo de este trabajo, la localización documental exacta de las obras del Greco puede encontrarse, con más datos complementarios, en el trabajo anterior de Aranda 2010 (el último paréntesis de cada ítem se refiere a la numeración presentada en este artículo, con la denominación "a." = antiguo n.). De hecho, este

- estudio es, en cierta manera, continuación de aquel. Las medidas en centímetros son aproximadas y orientativas.
- 16 Estas son las equivalencias: 1-a. 46; 2-47; 3-85; 4-40; 5-17; 6-49; 7-50; 8 a 20-72 a 84; 21-45; 22-86; 23-87; 24-6; 25-10; 26-9; 27-13; 28-88; 29-89; 30-14; 31-54; 32-55; 33-7; 34-90; 35-91; 36-92; 37-15; 38-16; 39-42; 40-44; 41-5; 42-48; 43-1; 44-11; 45-12; 46-2; 47-3; 48-4; 49-8; 50-56; 51-52; 52-43; 53-51; 54 a 66-18 a 30; 67-31; 68-32; 69 a 70-33 a 34; 71-35; 72-36; 73 a 74-37 a 38; 75-39; 76-41; 77-57; 78-58; 79 a 91-59 a 71; 92-53.
- 17 San Román 1982. En efecto, este pionero grequiano recoge dos inventarios, principalmente de pinturas y libros, de 1614 (documento 52, pp. 203-212) y el más completo de 1621 (documento XXXV, pp. 356-380). En ellos se recogen 143 y 265 pinturas, respectivamente, entre las terminadas y las solo bosquejadas. Se ha especulado mucho sobre la diferencia de número de las pinturas entre uno y otro inventario, aunque hay que aducir que pasaron siete años (y el taller pudo seguir trabajando) o que en el primero hubo cierta ocultación ante posibles deudas y en el segundo una sobrevaloración por inventariarse bienes llevados al matrimonio. Actualmente, junto con otros muchos más documentos y textos ha sido recogido, en mejores condiciones y más fácil acceso, por Álvarez Lopera 2005-2007, vol. 1, pp. 288-299 y 336-350. Nos referiremos más veces al segundo inventario, más completo y abundante en datos (que citaremos como inventario 2). En realidad, este trabajo es una continuación de la labor que tan meritoriamente iniciara don Francisco de Borja San Román hace un siglo...
- 18 Álvarez Lopera 2005-2007, vol. 1, p. 294, insinúa que una coronación "aobada" (inventario 1, fol. 2 r., al margen) pueda ser la que se guarda en el Riverdale-on-Hudson de Nueva York, Collection Stanley Moss. Pero nuestra coronaciones, de formato cuadrado (tabla y cuadro de vara), pueden coincidir con las otras coronaciones del inventario 1: fol. 2v y 3v (por acabar). O, sobre todo, las cinco coronaciones del inventario 2: n. 17 ("Una coronación de Nuestra Señora, de vara y sesma de alto y tres cuartas y más de ancho, con cuadro dorado"), o n. 26 ("Una coronación de Nuestra Señora de vara y tercia de alto y vara y tercia de ancho, es en círculo por arriba"), o el n. 40 ("Una coronación de Nuestra Señora, de una vara de largo y dos tercias de alto"); también había otra bosquejada, la n. 74 ("Una coronación de Nuestra Señora", casi del mismo largo y ancho [vara y dos tercias de alto y vara y cuarta de ancho]; y el n. 88 ("Una coronación de Nuestra Señora de dos varas y tercia de largo y vara y sesma de alto").
- 19 *Ibid.*, inv. 2, ns. 22, 49, 52, 66, 75.
- 20 *Ibid.*, ns. 8, 20, 24, 217.
- 21 *Ibid.*, ns. 14, 30, 76, 139, 176.
- 22 *Ibid.*, ns. 19, 27, 38, 67.
- 23 *Ibid.*, ns. 5, 12, 21, 23, 31, 33, 35, 36, 46, 64, 98, 101, 107, 110, 115, 166, 174. También aquí es el tema más repetido, y por tanto el más demandado.
- 24 *Ibid.*, ns. 39 (con un cristo y una calavera, de tres cuartas de alto y dos tercias de ancho), 102 (llorando), 126 (Asunción de la Magdalena), 136 y 163.
- 25 *Ibid.*, ns. 99 y 100 (soplón solo). No obstante, los de nuestro inventario son de dos y tres personajes, como veremos más abajo.
- 26 *Ibid.*, ns. 9 (Virgen y Niño), 16 (Niño, santa Ana, san José, san Juanito), 55 ("Imagen de la Leche") y 56 ("Otra imagen con el Niño dormido"), 63 (idem), 80 (con san José y santa Isabel), 112 (la Virgen, el Niño, san José y una María, de vara y media de alto y vara y cuarta de ancho); y 181 (la Virgen, san José "y los dos niños" [Jesús y Juanito]). En realidad, como veremos después, ninguno coincide con los descritos más abajo en su lugar.
- 27 Se corresponden a los cuadros: fig. 1, n. 26; fig. 2, n. 45; fig. 3, n. 40; fig. 4, n. 71; fig. 5, ns. 79-91; y fig. 6, n. 29.
- 28 Siempre hay que remitirse al clásico Wethey 1967.
- 29 Aranda 2014.
- 30 Como ocurre con el ejemplar expuesto en el Museo Nacional del Prado. Como se verá abajo, este tema aparece como uno de los cuadros mejor apreciados en todas las colecciones estudiadas.
- 31 Para ejemplificar. Se trata del *San Francisco en éxtasis* de la Fundación Lázaro Galdiano, Madrid [fig. 7]; y *San Francisco recibiendo los estigmas* de The Walters Art Museum, Baltimore [fig. 8].
- 32 *San Pedro en lágrimas* de la Phillips Collection, Washington, D.C. [fig. 9]; *San Pedro en lágrimas*, Hospital Tavera, Toledo [fig. 10].
- 33 *Santa María Magdalena*, Szépművészeti Múzeum de Budapest [fig. 11]; *Santa María Magdalena*, Worcester Art Museum [fig. 12]; *Santa María Magdalena*, Cau Ferrat, Sitges [fig. 13].
- 34 Álvarez Lopera 2005-2007, vol. 1, p. 341, n. 51: "Un lienzo de san Juan Evangelista que ve las visiones del Apocalipsis, de vara y tercia de alto y dos tercias de ancho". El mayor problema es que en nuestro inventario dice tabla en lugar de lienzo.
- 35 Álvarez Lopera 2005-2007, vol. 1, p. 340, n. 43: "San Pablo, de vara y tercia de alto y dos varas y dos tercias de ancho". En el inventario 1 (p. 293) especifica que es de "medio cuerpo".
- 36 *Ibid.*, n. 32: "Un San José, de vara y cuarta de alto y media vara de ancho".
- 37 No es el san Andrés del inventario 1, pues este era pequeño. (Álvarez Lopera 2005-2007, vol. 1, p. 289, fig. 2).
- 38 *Ibid.*, p. 241, n. 58, aparece una Catalina de "Sena" (Siena), de tres cuartas y dos tercias de cuadro. Pero en el n. 65 se encuentra otra Catalina, sin más, de media vara en cuadrado. Sabemos que el Greco pintó una de Alejandría (actualmente en el Museum of Fine Arts de Boston).
- 39 Aranda 2010, p. 156.
- 40 En el mismo lugar se conserva una casa con elementos de época, bastante llamativa, en la actualidad rodeada por dependencias del INSS.
- 41 Aranda 2010, pp. 146-147. Los otros grecos eran el san Juan y san Francisco ya mencionados, una Coronación de la Virgen, un san Pablo (copia), y también puede atribuírsele un "país de Toledo" (un paisaje, ya sabemos que el Greco fue de los pocos que se dedicó sobre lienzo a las vistas urbanas de Toledo, reales o mistificadas), otro "país" de una mona y dos figuras soplando (la famosa fábula), y los retratos de los hermanos Covarrubias, Diego y Antonio, por partida doble.
- 42 Aunque el mayor coleccionista de grecos conocido hasta el momento fue el consejero de Castilla don Agustín de Hierro, que murió en Madrid en 1660 y que llegó a tener hasta 48 grecos. Véase Marías 1993. Por su parte, el conde de Los Arcos, don Pedro Laso de la Vega, tenía hasta 9 grecos aunque repartidos, como la mayor parte de sus pinturas, entre su casa de Madrid y su castillo de Batres, hacia 1632. Véase Kagan 1992.
- 43 Aranda 2010, pp. 155-156.
- 44 Podría ser el pequeño apostolado, precisado en el primer inventario ("Doce cabezas de apóstoles con su Cristo") (Álvarez Lopera 2005-2007, vol. 1, p. 295, fol. 4 r.).
- 45 *Ibid.*, p. 344, ns. 103 y 104, "Un Salvador, [de tres cuartas de alto y dos tercias de ancho]"; 127, un Salvador, "con cuadro negro, de vara y tercia y vara y sesma".
- 46 Podrían corresponder, del inventario 2, los ns. 10 (Álvarez Lopera 2005-2007, vol. 1, p. 339), que era de una vara de alto y dos tercias de ancho; 18, Cristo en cruz, de vara y sesma de alto y tres cuartas y más de ancho, con san Juan, la Virgen y la Magdalena (p. 339); 29, Cristo en cruz, de dos varas y media de alto y vara y tercia de ancho, con san Juan y la Virgen (p. 340); 71, Cristo en cruz de vara y cuarta de alto y tres cuartas de ancho (p. 341); 97, una cabeza de Cristo con la cruz, de dos tercias en cuadrado (p. 343); 111, Cristo en cruz, guarnecido de negro, de vara y sesma de alto y tres cuartas de ancho (344); 132, un Cristo en cruz, de dos varas de alto y vara

- y cuarta de ancho (p. 345); 177, otro Cristo en cruz con ángeles, san Juan, la Virgen y la Magdalena, de vara y tercia y casi una vara; 216, un Cristo en cruz, [de dos varas de alto y vara y cuarta de ancho] (p. 347).
- 47 Aranda 2010, p. 144. Propiedad de doña María del Cerro, hija del regidor Juan García del Cerro, también familiar del Santo Oficio, y mujer de don Gabriel Niño de Guzmán, regidor y gobernador de Almagro y Campo de Calatrava, como caballero de dicha orden. El reconocimiento del cuadro lo hace el pintor Pedro de Mayorga. En 1662 se tasó en 300 euros.
- 48 *Ibid.*, p. 157. Tema poco usual en el Greco, no como la Santa Faz o el Paño de la Verónica. Este cuadro perteneció al más humilde Daniel Caligares, emigrado veneciano, tendero a la Chapinería, quedándose con él su albacea, el carmelita calzado Miguel Andrés de Albazán, que puede que lo llevara a su convento (hoy desaparecido). Con todo, creo que no podemos descartar que este Ecce Homo fuera una Santa Faz (del paño verónico), como el encontrado en el otrora convento de las Madres Capuchinas de Toledo.
- 49 *Ibid.*, pp. 157-158. Se trata de una lámina, con un valioso marco nuevo, valorada en 300 reales en 1680 (época inflacionista). Pertenecía a otro humilde maestro zapatero, Gabriel de Salazar, que también contaba con otra lámina de santa Catalina y un lienzo de un crucificado, todos del Greco. Vivía en San Justo y su apreciable colección (para su modesta condición) fue tasada por Nicolás de Latras. Los cuadros quedaron en poder de su viuda. Podría tratarse de “Una imagen chiquita con el Niño dormido” que aparece en el inventario 1 (Álvarez Lopera 2005-2007, vol. 1, p. 291, fol. 3).
- 50 En la actualidad se conservan los dos del Museo del Greco de Toledo (los aquí ilustrados) y el Antonio del Louvre de París.
- 51 Aranda 2010, pp. 153-154. El cuadro pertenecía al cortesano don Alonso José Fernández de Madrid, gentilhombre de boca, consejero de Hacienda, caballero de Santiago y regidor perpetuo de Toledo, quien falleció en 1713. El cuadro probablemente le vino de su matrimonio con la prócer doña Catalina María de Herrera Hurtado. Su casa (y posiblemente el cuadro) estaba en la plazuela del Conde de Cifuentes, hoy plaza del Marrón. El inventario lo dirigió el hijo don Diego Francisco Fernández de Madrid, presbítero-canónigo de la catedral de Cartagena-Murcia, arcediano de Lorca y caballero de Santiago, y se repartió entre siete hermanos, aunque no nos consta a quién fue a parar el cuadro en cuestión. Además, no era el único retrato de un Hurtado que tenían, pues había otros cinco, más tres de los Fernández Madrid, otro “de un particular” (valorado en 2.140 reales, cifra récord) y otro de “la madre Mariana (Hurtado) de las Benitas”. Todos, por cierto, linajes conversos. La pinacoteca de este personaje, distribuida entre sus casas de Toledo (que tasó el pintor Francisco Rodríguez de Toledo) y de Mazarambroz y Polán, fue una de las más crecidas de su tiempo.
- 52 Colocamos aquí este retrato sin identificar del Museo Nacional del Prado, Madrid.
- 53 En las listas del inventario 2 (Álvarez Lopera 2005-2007, vol. 1, p. 344, ns. 116 al 120) se recogen los siguientes retratos, ninguno coincidente: don Luis de Córdoba, un Soria de Herrera, Jerónimo Pacheco, un fraile jerónimo y un Ávila de Vera (bosquejado).
- 54 Álvarez Lopera 2005-2007, vol. 1, p. 293, inventario 1, fol. 3 r. (“Un Toledo”); p. 345, inventario 2, ns. 137 y 138 (“Dos países de Toledo de vara y tercia en cuadrado”) y 172: “Un lienzo de Toledo de dos varas de largo y vara y cuarto de alto”. Probablemente cualquiera de los ns. 137 y 138 por el tamaño. El que exponemos como ejemplo es el conocidísimo del Metropolitan de Nueva York.
- 55 Aranda 2010, pp. 147-148. El 4 perteneció a Manuel de Nieves, un mercader de sedas amparado para sus negocios bajo la estructura del Santo Oficio como familiar, que falleció en 1646. Se trata de la versión a dos, un criado soplón y un mono, en formato tendido y sin marco, siendo además una copia. Su precio era escaso, 12 reales. La temática de su colección de pinturas y arte en general nos hace sospechar o que pasó por Italia o que tuvo relaciones comerciales con Italia, pues tenía copias también de Rafael, Tiziano, Bassano, mapas de Mesina, Nápoles y Venecia, un belén, etc. El cuadro de la fábula fue a parar a su yerno el jurado Diego de Benavente. El n. 42 perteneció a Antonio Pérez de Montalvo, familiar del Santo Oficio, maestro platero, que vivía de alquilado (al Cabildo catedralicio) precisamente en la Platería (parroquia catedralicia de San Pedro); el cuadro pasó a su hijo, que heredó el oficio, Miguel Jerónimo Pérez de Montalvo, después de la tasación de José Jiménez Ángel (*ibid.*, p. 151). Por último, el 72 estaba en la colección del mayor greguiano toledano, el jurado don Félix Martínez de Ribadeneira. La fig. 26 pertenece al Museo Nacional del Prado, Madrid.
- 56 Llama la atención la inferior apreciación de nuestros grecos respecto a los que poseía el consejero Hierro (Marías 1993), que en los 60 ofrecía muchas tasaciones en la parte alta de nuestra tabla, por encima de los 500 reales. Puede ser que en Madrid, en la corte (y en dicha época, muy convulsa económicamente) se dieran tasaciones más altas, acorde con un mayor coste de la vida. Y por supuesto, más lejos todavía de los grandes encargos del *Expolio* (unos 2.500 reales) o el *Entierro* (más de 13.000, y del siglo XVI).

IV

Arquitecturas y retablos

El Greco Arquitecto. *Algo más que retablos*

Joaquín Bérchez

143

*“Y aún sería mejor empleado”: modos
de lo antiguo y arquitectura de retablos*

Cristiano Tessari

145

El Greco Arquitecto. Algo más que retablos

Joaquín Bérchez

Miembro de la Real Academia de Bellas Artes
de San Carlos, Universitat de València

Vídeo-instalación fotográfica

Dirección y fotografías: Joaquín Bérchez

Edición: Juan Peiró

Música original: Juan Castro Zuzuarregui

<http://youtu.be/kV-a9rynCfA>

La vídeo-instalación fotográfica que aquí se presenta sobre los retablos realizados por el Greco, así como sobre los ambientes arquitectónicos que los acogen, pretende focalizar la mirada del espectador hacia una de las facetas menos conocidas y peor conservadas de la producción artística del Greco: la de *architetto*, esto es, tracista de retablos, y la de ese “algo más” que —como una intriga— planea en obras arquitectónicas como la iglesia de Illescas y el crucero de la iglesia del hospital Tavera de Toledo, advirtiéndonos de su posible influencia.

Fecundo conocedor de la arquitectura de su tiempo, el Greco gozó en vida de fama de artista entendido en la arquitectura. Lo atestiguarían contemporáneos suyos como Francisco Pacheco, fray Félix Hortensio Paravicino o su propio hijo Jorge Manuel, al noticiar sus escritos sobre arquitectura. O lo manifiestan de modo palmario las abundantes anotaciones que deslizó en *Le vite* (Floencia, 1568) de Giorgio Vasari y, sobre todo, en el *De architettura* de Vitruvio de Daniele Barbaro (1592). En algunas de estas notas marginales el Greco se mostraría como digno representante de la moderna senda del lenguaje clásico de la arquitectura, desde luego no adormecida en un concepto estático y supersticioso de la Antigüedad, como lo definiría el propio Greco.

Las huellas de su actividad arquitectónica que han llegado a nuestros días —de manera firme en sus retablos, aunque también en las arquitecturas en las que se insertan, sin olvidar las representadas en sus lienzos—, hablan alto y claro de su reputación arquitectónica, así como del temprano asombro que causaron en el medio toledano. Vislumbramos en sus retablos la trayectoria vital y artística del propio Greco antes de llegar a Toledo en 1577: desde su inicial formación en Creta hasta su periplo por tierras italianas, primero en Venecia (1568-1570) y luego en Roma (1570-1577). Por ellos no sólo desfilan los esplendores del oro bruñido, acaso herencia de su juvenil formación en Creta, o el innovador modelo de pala italiana (iglesia de Santo Domingo el Antiguo), con lienzos de gran tamaño, desconocido en España, sino que afloran también el inventivo consumo del motivo palladiano del arco entre dinteles extraído de la famosa basílica de Vicenza (templo de Illescas, *Expulsión de los mercaderes*, iglesia de San Ginés, Madrid); su reelaboración del capitel jónico

de volutas angulares, el llamado “*alla michelangiotesca*” (tabernáculo de la iglesia del hospital Tavera, colegio de San Bernardino, templo de Illescas); las madrugadoras miradas al proyecto de Miguel Ángel para la cúpula de la basílica de San Pedro de Roma (maqueta del *San Agustín*); los insólitos perfiles de sus marcos sobrepajando capiteles y frisos (capilla Oballe), herederos también de la innovadoras ventanas del ábside de San Pedro; o la poderosa plástica de sus amasados fustes columnarios, desfibrados en estrías (colegio de San Bernardino, templo de Illescas). Y a estos registros el Greco los insuflaría de una vehemente poética de la sombra, con violentos retranqueos ávidos de claroscuros, provocadores de profundidad y fragmentación de las formas clásicas, muy en la línea de las experiencias miguelangelescas.

En mis últimas investigaciones y de modo explícito en esta vídeo-instalación, he abundado en la relación de reciprocidad, de sugerencias compositivas y arquitectónicas, que pudo existir, en una suerte de oralidad reflexiva y amistosa, entre el arquitecto Nicolás Vergara el Mozo y el propio Greco, especialmente en el templo de Illescas y en el crucero de la capilla del hospital Tavera. Sin restar mérito a Vergara, surgen en su tardía obra arquitectónica innovadoras composiciones, directrices, difícilmente comprensibles sin el nervio particular y viajado del Greco. En Illescas nos sorprende la insólita atmósfera escénica del templo, en especial de su cabecera, con ese plegamiento rítmico de cuerpos prismáticos retranqueados, al modo de bambalinas fabricadas y declinadas en una moderna dicción clásica, que nos lleva a evocar la senda abierta por Miguel Ángel en el muro perimetral del ábside de San Pedro de Roma. En la capilla del hospital Tavera, tanto en la ordenación de las pilastras de los machones del crucero —modeladas intensamente con estrías, de imoscapos indefinidos y fusionados en desprejuiciados ángulos obtusos, abiertos, de los pilares del crucero— como en su cúpula, donde se desenvuelve ese gran tema de la arquitectura moderna ideado por Miguel Ángel que fue la fábrica y el control lumínico cenital que ofrecían las cúpulas de doble casco con arranque común, con una estructura cilíndrica interna a modo de linterna entre ambas, para dosificar y tamizar las luces que penetraban por la linterna superior, por más que la versión toledana se hiciese con la tradicional estructura de cúpula sin trasdosar inserta en una estructura ochavada que remata en un chapitel con linterna. La suma de pilastras abiertas libremente de los machones y del doble casco de la cúpula con linterna interpuesta, hace sin duda a esta obra del hospital Tavera la primera réplica no romana de las ideas arquitectónicas de Miguel Ángel volcadas en San Pedro, a la vez que nos descubre una apuesta clásica y un modo de operar con la arquitectura que inesperadamente nos lanza al siglo xvii con una coherencia no contemplada hasta entonces en España, anunciando temas de la gran arquitectura del moderno clasicismo llamados a cobrar protagonismo en el episodio que tradicionalmente llamamos Barroco y en el que tanta y dispar influencia ejercieron las ideas y realizaciones de Miguel Ángel.

Esta vídeo-instalación, realizada tras pronunciar mi ponencia (“Los espacios del Greco. Las arquitecturas de los edificios del Greco”) en el *Simposio Internacional El Greco*, celebrado en el mes de mayo de 2014 en el Museo Thyssen-Bornemisza, recoge y expresa en imágenes buena parte de su contenido. Ambas actividades completan y, a su vez, explicitan diversas investigaciones escritas y fotográficas que he desarrollado durante los dos últimos años en torno a esta compleja y poco conocida faceta del pintor cretense, investigaciones a las que me remito para quien desee una ampliación al contenido visual de esta vídeo-instalación fotográfica¹.

1 Joaquín Bérchez, “Endlessly intriguing: El Greco as *architetto* of Altarpieces”, en *El Greco's Visual Poetics*, ed. Fernando Marías, The National Museum of Art Osaka-Tokyo Metropolitan Art Museum-NHK Promotions-The Asahi Shimbun, Tokyo, 2012; *El Greco*, *architetto de retablos. Fotografías* (textos introductorios de Antonio Bonet Correa y Fernando Marías), La Imprenta, Valencia, 2014, y “El Greco y sus enigmas arquitectónicos”, en *El griego de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible*, ed. Fernando Marías, Fundación El Greco 2014-Ediciones El Viso, Madrid, 2014. También las vídeo-instalaciones “Espacios Greco” para la exposición *El Greco de Toledo*, en el crucero del Museo de Santa Cruz (marzo/junio de 2014) o la instalación fotográfica “Retablo de retablos” para la exposición *El Greco: arte y oficio*, en uno de los brazos del mismo Museo de Santa Cruz (septiembre/diciembre de 2014). Igualmente complementa de modo paralelo estas actividades la exposición fotográfica “*El Greco*, *architetto de retablos*”, auspiciada por el Instituto Cervantes (sedes de Atenas, Nápoles o Palermo), presente también en Valencia en la sede del Centro del Carmen.

“Y aún sería mejor empleado”: modos de lo antiguo y arquitectura de retablos

Cristiano Tessari

Profesor asociado (titular), Universidad de Udine

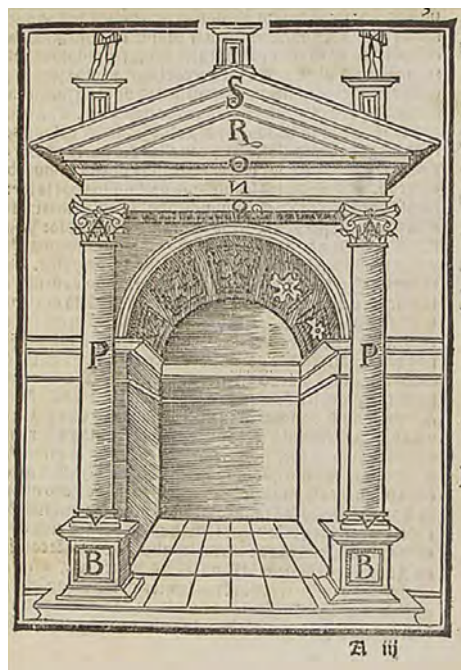


Fig. 1
Diego de Sagredo: frontispicio de
Medidas del Romano, Toledo, 1526

La analogía entre una estructura en forma de arco triunfal, descrita como “sepultura”, y la valoración de la misma como posible retablo, que inician el tratado-diálogo de Diego de Sagredo sobre las *Medidas del Romano* (Toledo, 1526) [fig. 1] resulta instrumental con vistas a una instancia *didáctica* y cultural, encaminada a sugerir congruencias y compatibilidades entre algunos de los paradigmas formales y compositivos a lo antiguo —indicados como fundamentos de un planteamiento arquitectónico en proceso de renovación— y un tipo de estructura ornamental que se había afianzado desde hacía tiempo en el marco de los usos artísticos españoles de la Edad Moderna¹. Y precisamente en dicha opción narrativa, en el ámbito de la recepción de esos modos “del Romano” que Sagredo estima necesario divulgar ilustrando sus componentes más elementales, se pone de manifiesto la percepción del autor —cuando no su concienciación al respecto— acerca del significativo papel desempeñado por estructuras escultóricas de carácter funerario llegadas a la Península Ibérica procedentes de Italia.

Empero, como de varias formas ha puesto de relieve la historiografía —a partir, hace más de veinticinco años, de los estudios de Manfredo Tafuri y de Fernando Marías—, la importancia de tales estructuras ha de enmarcarse en el contexto de las “relaciones entre centros y periferias” que caracterizan a los avatares del arte europeo durante el siglo XVI, sin dar por descontada acríticamente una unilateralidad lineal de las mismas². Los sepulcros parietales —como el del cardenal Diego Hurtado de Mendoza, obra de Domenico Fancelli (1508-1509), y el de los marqueses de Tarifa, del taller genovés de Aprile y Gagini (1520)— que llegaron a España durante los veinte años anteriores a la redacción del tratado de Sagredo gracias a encargos locales, actualizan, en efecto, el tipo de sepulcro *de arcosolio*, que se había extendido a lo largo del siglo XV y que durante las últimas décadas del mismo periodo también había sido planteado en otros ambientes *periféricos* respecto a los *centros* que constituían Florencia, Urbino, Mantua o Milán, si bien combinando la configuración a lo antiguo con modalidades y ascendencias *a lo moderno*, tanto en ejemplos afines a ellos —como el empleo de columnitas angulares filiformes en la tumba del dux Pietro Mocenigo, obra de Pietro Lombardo, en la



Fig. 2
Pietro Lombardo: Tumba del dux Pietro Mocenigo,
1476. Venecia, basílica de San Giovanni y San Paolo



Fig. 3
Pietro Lombardo: exterior pétreo del coro, c. 1475.
Venecia, basílica de Santa Maria Gloriosa dei Frari

basílica veneciana de San Giovanni y San Paolo [fig. 2]— como en los que responden al tipo *en forma de hornacina* dotada de frontón —es el caso de la inserción de falsos nichos con estatuas en bajorrelieve en los fustes de las pilastras de la tumba coeva de Pietro Riario en la iglesia romana de los Santos Apóstoles, atribuida a la colaboración de Mino da Fiésole con artífices de la escuela de Andrea Bregno—. De similar manera, en las estructuras triunfales *en forma de recinto* del revestimiento lapídeo de estilo lombardo del coro de la basílica veneciana Dei Frari (c. 1475) [fig. 3] y *en forma de umbral* del sepulcro del gran cardenal Mendoza en la catedral de Toledo (1503-1513, acaso según proyecto de Andrea Sansovino) cabe reconocer resultados autónomos e insólitos de intervenciones a lo antiguo que responden a exigencias —recurrentes con el avance de la recepción europea de los modos de lo antiguo hasta bastante más allá del siglo xvi— de definir particulares accesos a espacios interiores de recintos eclesiásticos realizados anteriormente según las directrices locales de la manera ojival *moderna*³. Y, por otra parte, al igual que en la capilla Caracciolo di Vico de la iglesia napolitana de San Giovanni a Carbonara (1516-1518) son los españoles Bartolomé Ordóñez y Diego de Siloé quienes aparecen en la ciudad partenopea como sensibles intérpretes del tardío legado arquitectónico de Giuliano da Sangallo y de las “novedades” miguelangelescas más recientes, hace tiempo que artífices como el *pseudo-Bramantino* Pedro Fernández —activo en Milán, en Roma y en Nápoles entre finales del siglo xv y las dos primeras décadas del siglo sucesivo— y Juan Bautista de Toledo —colaborador de Buonarroti con vistas a una organización racional de las obras de San Pedro— han visto reconocida la originalidad de sus respectivas mediaciones artísticas y tecnológicas en los contextos italianos en los que operan⁴. Se trata de ejemplos de una *reseña temática* —tan rica como necesariamente limitada en el contexto que nos ocupa— que atestigua una articulación de entrelazamientos cuya complejidad es tal que hace que resulte insuficiente la contextualización del tema que estamos examinando dentro del fenómeno genérico de las *influencias*; tema respecto al cual, en cambio, resulta más significativa una ejemplificación de las diferentes articulaciones de las configuraciones triunfales y en forma de hornacina que algunos de los protagonistas principales de la renovación arquitectónica proponen en Italia durante la primera mitad del siglo xvi, habida cuenta de la similitud de sus esquemas compositivos, que el texto de Sagredo pone de relieve.

Fig. 4
Anónimo (copia de Rafael): *Proyecto para el monumento fúnebre del marqués Francesco Gonzaga*, 1519.
París, Musée du Louvre, inv. 1420



Fig. 5
Antonio da Sangallo el Joven: *Estudio para una tumba*.
Florencia, Galleria degli Uffizi, inv. 1129 A v^o

Fig. 6
Baldassarre Peruzzi: *Proyecto para la tumba de Adriano VI*,
1524. Roma, iglesia de Santa Maria dell'Anima



Fig. 7
Baldassarre Peruzzi: *Caja de un órgano encargado por los Gonzaga*, 1527-1530. Castillo de Windsor, inv. 5495

Desde Antonio da Sangallo el Joven, que, propenso a una “necesidad de regla”, se interesa por el *anticuado* altar de la *Visitación* de la catedral de Orvieto que “comenzó el Verona” (U958 A r^o), dirigiendo ocasionalmente su atención hacia el modelo *literario* del Mausoleo de Halicarnaso —acaso en contraposición a la *invención*, inspirada en este, de Rafael para el sepulcro del marqués Francesco Gonzaga (1519) [fig. 4], evocada por Giulio Romano en el de Baldassarre Castiglione (1529)—, del que plantea una versión “filológica” en el proyecto para una tumba papal [fig. 5] pero privilegia decididamente variaciones a partir de *exempla* que pueden remitir a ruinas o a representaciones anticuarías⁵; hasta Baldassarre Peruzzi, el realizador más entregado de conjuntos pictóricos y arquitectónicos a lo antiguo de su época, que conjuga la configuración de simple *hornacina adintelada* en estructuras efímeras de la época de León X (1514-1520), adopta la versión triunfal de dicha configuración con arco prolongado hasta el ático superior y enmarcado por una cornisa de templete diástilo en la tumba de Adriano VI en Santa Maria dell’Anima en Roma (iniciada en 1524) [fig. 6], y varía mediante refinados repertorios ornamentales la versión *dotada de frontón* en su proyecto para el altar mayor de la catedral de Siena, y la de ático con dos frontones superpuestos en el dibujo de la caja de un “Órgano encargado por los Gonzaga” [fig. 7]⁶; hasta Jacopo Sansovino —que comparte el



Fig. 8
Jacopo Sansovino: Altar sacramental (Tumba de Quiñones),
c. 1535. Roma, basílica de la Santa Cruz de Jerusalén



Fig. 9
Retablo-altar de Santa Librada y retablo funerario del obispo
don Fadrique, c. 1515. Catedral de Sigüenza

éxito de los anteriores en los centros artísticos de Roma y Florencia durante el primer cuarto del siglo XVI y se vuelve después exponente *desarraigado* en Venecia de un ambiente cultural *vanguardista*—, quien se enfrenta al motivo del arco honorario siguiendo tal vez, en un principio, las interpretaciones de su maestro Andrea Sansovino en los sepulcros de los cardenales Sforza y Della Rovere en la iglesia romana de Santa Maria del Popolo (1505-1509), interpretaciones que renueva sucesivamente según modalidades dispuestas a acoger simultáneamente, en la traza de sus membraturas, elementos figurativos tanto *cultos* como ligados a la práctica local a lo antiguo en la tumba de Alvise Malipiero —actualmente conservada en la iglesia veneciana de Santa Maria della Misericordia (1533-1537)—, o en las que entrelaza el legado de la lección de Giuliano da Sangallo con citas miguelangelescas y con la particular policromía en piedra propia de la zona véneta, como en la tumba de altar sacramental del cardenal español Francisco Quiñones en la basílica romana de la Santa Cruz de Jerusalén [fig. 8]⁷: se trata de una sucesión de soluciones cuya elaboración, aun cuando limitada en la cantidad de modelos compositivos de referencia, constituye la trama parcial de un debate artístico encaminado a afirmar la especificidad de cada una de las aportaciones sobre la base de la selección que —ante la pluralidad de las fuentes figurativas— se lleva a cabo en cada ocasión con vistas a calificar la definición de los detalles.

Examinar, pues, mediante “sondeos” —análogamente limitados, dada la amplitud del panorama— la influencia de los *modos* de lo antiguo en la configuración de los retablos, permite observar, en cambio, hasta qué punto, a partir de la tercera década del siglo XVI, dicha influencia repercute gradualmente en la organización sintáctica de algunos de sus correspondientes componentes, hasta determinar un cambio significativo en las orientaciones referentes a la concepción global de tales retablos.

El tradicional desarrollo vertical que caracteriza a este tipo de composiciones se revela inicialmente como condición favorable para la adopción de criterios inspirados en la práctica de la *parataxis*: lo documenta de ejemplar manera el *díptico* formado por el retablo-altar de Santa Librada y el retablo funerario del obispo don Fadrique de Portugal en la catedral de Sigüenza [fig. 9], ejecutados en algo menos de veinte años a partir de 1515 y que varios autores atribuyen a tracistas o artífices como Francisco de Baeza, Alonso de Covarrubias, Joan Petit Monet (el flamenco Jean Monne), el Maestro Sebastián, Juan de Talavera o Vasco de la Zarza⁸. Ambos retablos, delineados sobre la base de una estructura tripartita tanto horizontalmente como en altura, con banco dotado de salientes y el tercer cuerpo constituido por la elevación solo de las calles centrales de mayor anchura, presentan la superposición de dos configuraciones *triunfales*: el primero, siguiendo al ya citado sepulcro toledano del cardenal Mendoza, retoma su arco central en cada cuerpo, pero se revela indiferente a las relaciones geométrico-proporcionales que vinculan entre sí a las diferentes partes de dicho *modelo*; el segundo, sepulcro del comitente del altar y derivado de este, limita la presencia del modelo tan solo al cuerpo superior, manteniendo el inferior adintelado, pero con unas dimensiones que parecen querer evitar a todo trance cualquier dependencia respecto al anterior bastidor arquitectónico, adyacente a él en sentido ortogonal. A la sucesión de estas dos realizaciones, y pese a la utilización que las mismas comparten de membraturas y de elementos ornamentales *a lo romano* —tomados de repertorios derivados de otras obras o deducidos de fuentes gráficas e impresas—, le corresponde, pues, la diversidad de una elección proyectiva que contrapone a la urdimbre

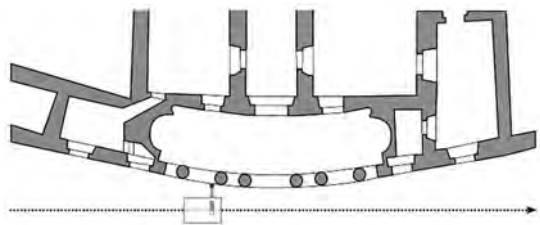


Fig. 11
Baldassarre Peruzzi: *Planta del palazzo Massimo alle Colonne* (detalle), Roma, c. 1531

Fig. 10
Felipe Bigarny y Diego de Siloé: Retablo mayor, 1523-1526. Capilla del Condestable, catedral de Burgos

Fig. 12
Diego de Siloé: Retablo de San Pedro, 1523. Capilla del Condestable, catedral de Burgos



parietal discontinua del retablo-altar la composición más lineal del retablo-sepulcro, en sí mismo tipológicamente innovador: orientación esta a la que pudo contribuir la involuntaria *mediación* artístico-cultural suscitada, verosímilmente, por la presencia del pintor Juan de Soreda (1526-1528), a cuya actualización de fuentes figurativas —atestiguada por el pequeño retablo interior alojado en la hornacina central del cuerpo inferior del altar⁹— cabría atribuir la simplificación de las soluciones arquitectónicas llevada a cabo por el artífice del sepulcro.

Con todo, durante esa misma década las soluciones más innovadoras aparecen en correspondencia con la repatriación de Diego de Siloé, en los retablos por él realizados de forma paralela, a partir de 1523, en la capilla del Condestable de la catedral de Burgos [fig. 10]. En el retablo mayor, fruto de una complicada colaboración con el borgoñón Felipe Bigarny, la representación escultórica de *La Visitación* aparece situada en un ambiente que presenta una configuración de falso óvalo acompasada por columnas a la antigua de género corintio con fuste de grutescos y rematada por una bóveda cuyo trazado contradice el planteamiento convencional de este tipo de estructura, al dar lugar a un salidizo curvilíneo de su parte frontal, en coincidencia con las reflexiones contemporáneas de Baldassarre Peruzzi (por ejemplo, en el proyecto de palacio sobre las ruinas de las termas de Agripa, U 456A r^o), que culminaron en el romano palacio Massimo alle Colonne [fig. 11]; mientras que en el retablo de San Pedro, obra autónoma desde el punto de vista profesional, la configuración tripartita en sentido horizontal, con los extremos formando ángulo y levemente adelantados —cuyas contiguas calles laterales convergen en ángulo simétricamente hacia la calle central—, queda articulada estructural y sintácticamente mediante la superposición, inédita hasta entonces en España, de columnas exentas dóricas sobre basas y jónicas con sus correspondientes pilastras, que enmarcan nichos y salientes posteriores en sus respectivos entablamentos, lo que, amén de anular la exigua anchura de la pared asignada al retablo, pone de relieve la incongruencia de su remate *a lo moderno* [fig. 12]. Con todo, la originalidad de dichos resultados, al tiempo que se ve incomprendida —amén de *censurada* de manera alusiva— en el contemporáneo tratado de Sagredo, tampoco resulta incorporada a la práctica disciplinaria de ese sector hasta mediados de siglo¹⁰.

Fig. 13
Guglielmo Monaco: Puerta de bronce del Castel Nuovo, Nápoles, finales del siglo xv

Fig. 14
Baldassarre Peruzzi: *Proyecto de puertas de bronce para la catedral de Siena*. Castillo de Windsor, inv. 5492

Fig. 15
Pedro Machuca: Retablo, 1546-1547. Sala capitular de la catedral de Jaén

Fig. 16
Francisco Giralte: Retablo de la capilla del Obispo, 1549-1555. Madrid, iglesia de San Andrés

Fig. 17
Juan de Juni y Juan Picardo: Retablo mayor, 1550-1554. Catedral del Burgo de Osma



Y resulta singular, a este respecto, que pese a la labor arquitectónica de Pedro Machuca en las obras del palacio *a lo romano* de Carlos V en la Alhambra granadina, su traza del marco del retablo pictórico que realizara entre 1546 y 1547 para la capilla de San Pedro de Osma de la catedral de Jaén —retablo actualmente ubicado en la Sala Capitular de esta y el único conservado en su integridad de los que se le atribuyen documentalmente— pueda reconocerse como variación del *excéntrico* motivo de las antiguas puertas de hojas de bronce al que caben referirse los antecedentes del proyecto de Peruzzi para las puertas de la catedral de Siena y de la puerta tardocuatrocenista del Castel Nuovo, en Nápoles: posible confirmación, este último caso, de un viaje de Machuca a la ciudad partenopea [figs. 13-15]¹¹.

Por otro lado, la amplia acogida de nuevas modalidades compositivas tanto en el tratamiento escultórico de las figuras humanas como en la ornamentación de las estructuras arquitectónicas en las que estas se colocan implica que la atención de los artífices se centre con mayor precisión en una definición sintáctica más unitaria de sus componentes; definición de la que dimanaban soluciones que incluso un breve examen revela, en el detalle, como igualmente *originales*.

En el retablo de la capilla del Obispo de la madrileña iglesia de San Andrés (1549-1555), Francisco Giralte sigue el trazado poligonal del ábside mediante una estructura tripartita cuyos extremos forman ángulo y cuya subdivisión acompasa mediante la alineación horizontal y vertical de hornacinas salientes adinteladas con columnas exentas —de fustes variados y capiteles jónicos uniformes— que aíslan las representaciones de apóstoles y de santos con el fin de enmarcar las de temas neotestamentarios; y en la escena central —dedicada a *La Flagelación*— convierte dos de ellas en parte constitutiva de su ambientación arquitectónica, insertando la columna a la que está atado el Redentor entre dos salientes en voladizo de las molduras correspondientes a su plano de apoyo y a la cornisa superior del entablamento [fig. 16]. Un procedimiento similar caracteriza episódicamente al contemporáneo retablo mayor de la catedral del Burgo de Osma (1550-1554) [fig. 17], análogamente tripartito y con calles laterales formando ángulo, para cuyo primer cuerpo —sobre el que descansa visualmente toda la estructura— Juan de Juni y Juan Picardo adoptan el motivo, de derivación bramantesca, del arco central comprendido entre dos vanos adintelados sustentados por columnas



Fig. 20
¿Gregorio Pardo Bigarny?: Retablo mayor, 1552-1553.
Toledo, iglesia de San Román

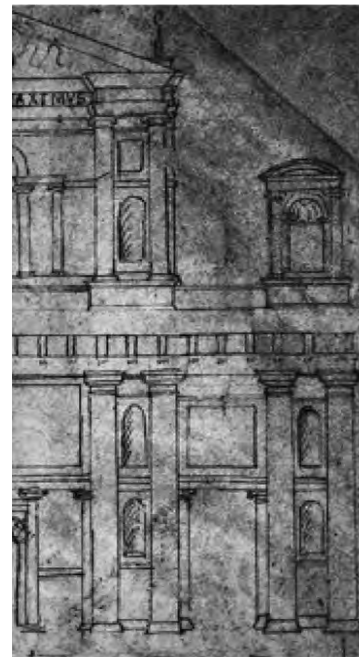


Fig. 18
Baldassarre Peruzzi *Proyecto de fachada de la iglesia de Santa Maria in Castello*, llamada La Sagra, Carpi, c. 1514-1515

Fig. 19
Anónimo del siglo XVI: *Copia del proyecto de Rafael para la fachada de la iglesia de San Lorenzo de Florencia*, 1515-1516. Florencia, Galleria degli Uffizi, inv. 2048.

dotadas de capiteles jónicos, contrayendo la partición de aquellos mediante el simétrico desplazamiento lateral de las columnas de apoyo del arco y la inserción simultánea, en lugar de estas, de elementos menores que integran su imagen arquitectónica en la representación de *El tránsito de la Virgen*, al tiempo que, con el *fuera de escala* constituido por columnas singulares exentas con capitel corintio, coronadas por secciones de entablamento y estatuas aisladas *gigantes* sobre basas, colocadas al margen de la composición, los autores parecen afirmar la concepción homogénea del mismo. Se trata de una discontinuidad de medidas no casual, que, en el retablo mayor realizado probablemente por Gregorio Pardo Bigarny en la iglesia toledana de San Román (1552-1553), da lugar a una tangencia con el principio sintáctico de la *intersección* de niveles parietales a lo antiguo de diferentes dimensiones —principio claramente formulado por Peruzzi en la fachada de la iglesia de La Sagra de Carpi en 1514-1515, conjugado por Rafael, en sus implicaciones espaciales, en el proyecto para la fachada de San Lorenzo, en Florencia, en 1515-1516, y modificado más adelante por Palladio en sus fachadas de iglesias [figs. 18 y 19]¹²: efectivamente, en los límites externos de su estructura —en la cual, a ambos lados de la calle central, se superponen hornacinas adinteladas con nichos enmarcados por columnas dóricas, jónicas, corintias y abalaustradas, consideradas en el tratado de Sagredo como una suerte de *género* autónomo—, dos columnas con capitel jónico atraviesan en sentido ortogonal el entablamento inicial con friso de triglifos y metopas, con una altura igual a la de los dos primeros cuerpos, según un *modo* derivado tal vez de las estampas publicadas por Serlio (editado en España precisamente en 1552) y sugerido por Alonso de Covarrubias en su calidad de autor de la traza de la capilla mayor que alberga el retablo [fig. 20]. Y la aspiración a una coordinación entre las partes que semejante expediente implica puede individuarse en la articulación simplificada de dos retablos *funerarios* concebidos durante ese mismo periodo para su inserción en contextos arquitectónicos marcadamente caracterizados en los modos de empleo de los repertorios de formas a lo antiguo: rígidamente en forma de arco triunfal y constituyendo parte integral de la fábrica, el de la capilla de los Benavides de la iglesia del convento de San Francisco, en Baeza, cuyo



Fig. 21
Juan de Juni: Retablo de la capilla de los Benavente, 1557. Medina de Rioseco, iglesia de Santa María de Mediavilla



Fig. 22
Gaspar Becerra: Retablo mayor, 1558-1562. Catedral de Astorga



Fig. 23
Miguel Ángel Buonarroti: Biblioteca Laurenciana, 1523-1533 y 1555-1558. Florencia, basílica de San Lorenzo

anónimo autor articula —en el marco de una ejecución prolongada a lo largo del tiempo— la interpretación de los alzados que Andrés de Vandelvira dispusiera conforme al mismo motivo; y constituido por un bastidor de dos cuerpos de cadencia análoga —jónico con frontón triangular en el centro el inferior, corintio con arco central deprimido el superior—, el de la capilla de los Benavente de la iglesia de Santa María de Mediavilla, en Medina de Rioseco, que en 1557 Juan de Juni acopla *por encaje* a las cornisas arquitrabadas del intrincado modelado ornamental que realizaran diez años antes Jerónimo y Juan del Corral combinando *a lo moderno* un catálogo incalculable de motivos de la Antigüedad, más conforme a las orientaciones del gusto ampliamente extendidas en su época [fig. 21].

Con la subida al trono de Felipe II, la tendencia de la que participan los ejemplos anteriores se ve aún más impulsada por las decisiones tomadas por el monarca en materia artística; decisiones a las que contribuyen de diferente manera —cuando no las determinan— fenómenos como el repunte de las *migraciones* de artífices; el incremento del vitruvianismo y de la publicación de tratados en la Península Itálica y el de las traducciones en España; el proceso de concreción, en ese ámbito, del pensamiento *teórico* hacia la definición de los conceptos de “norma” y de “licencia” aplicables a la lección de la Antigüedad; la adhesión a lo postulado por Giorgio Vasari en relación con la *primacía* de Miguel Ángel, con la indicación tajante de seguir la “gran Manera” de este, y a la autoridad de la Accademia Fiorentina del Disegno, así como, más tarde, el endurecimiento de la cultura oficial como consecuencia de los resultados del Concilio de Trento: componentes, estos, algunos de los cuales afectan a la producción retablistica e inspiran rápidamente su renovación. La proeza constituida por el retablo mayor de la catedral de Astorga, realizado entre 1558 y 1562 por Gaspar Becerra —quien poco tiempo antes se había repatriado tras larga permanencia en Roma al lado de Vasari—, asume, por consiguiente, un valor paradigmático: de cinco calles, con trazado poligonal tripartito en sentido horizontal, presenta una consistente articulación plástica debida a su rítmica alternancia, a lo largo de las dos directrices ortogonales, de hornacinas con columnas y con jambas dotadas de frontones triangulares y curvos que citan motivos derivados de las soluciones empleadas por Miguel Ángel en la Biblioteca Laurenciana de Florencia, tanto en el tratamiento *reclinado* de las hornacinas dotadas de columnas —columnas que apoyan en ménsulas— de los dos primeros cuerpos, como en los salientes con cabezas *en forma de triglifo* bajo los entablamentos de las del cuerpo superior —que más tarde retomaría Palladio en la Loggia del Capitanato de Vicenza— [figs. 22 y 23]. Y resulta sintomático de la permanencia de ingenuidad incluso en la actualización de las fórmulas compositivas el hecho de que esta última connotación aparezca en el tardío retablo —iniciado en 1587— de Juan de Anchieta para la *periférica* iglesia de Santa María, en Tafalla, en una versión sobredimensionada, mientras que las correspondientes a los sarcófagos de las tumbas mediceas resultan *diminutas*.

La arquitectura que, mientras tanto, va tomando forma en el laboratorio de proyectos constituido por el palacio real y monasterio del Escorial, procede de instancias profundamente divergentes respecto a aquellas de las que dependieran las elecciones y las obras de la anterior generación de maestros “del Romano” y sus cercanas *variaciones* sobre étimos buonarrotianos: la capacidad de *inventio*, basada en la interpretación de los *exempla* antiguos y de los *modos* derivados de dicha interpretación, se subordina a la observancia de *criterios* que ascienden progresivamente al rango de *reglas*, al tiempo que las múltiples variaciones sobre los “géneros” o “especies” de membraturas de la Antigüedad quedan



Fig. 24
Juan de Herrera (proyecto): Retablo mayor, 1585-1590.
Basílica del monasterio de San Lorenzo del Escorial

constreñidas al concepto-sistema de los *órdenes arquitectónicos*, cuya divulgación y cuya afirmación constituyen en aquella época un fenómeno reciente —en España y no solo en España—; fenómeno que el retablo mayor de la basílica escurialense, concebido por Juan de Herrera y ejecutado entre 1585 y 1590 [fig. 24], manifiesta de la más elocuente de las maneras. Su superposición de columnas —que *disminuyen* gradualmente— con capiteles dóricos, jónicos, corintios y compuestos, derivada del Coliseo; el estrechamiento de las campatas en los extremos de sus dos primeros cuerpos, tomada de los intercolumnios descritos en el tratado de Vitruvio; su configuración *triumfal*, con arco central enmarcado en el cuerpo dórico, y únicamente adintelada en los superiores, procedente de estructuras expuestas en el libro IV de Serlio; y el ático diástilo que lo corona, cuyo frontón triangular evoca el propio arquetipo del templo, constituyen un prontuario de *sintagmas* calibrados mediante una unidad de medida preestablecida que, al exhibir la determinación *matemática* del diseño rectangular de las metopas, reduce *a lo absoluto* la *varietas* de los procedimientos transmitidos por el tratadista antiguo, con una negación implícita del valor de los resultados de sus aplicaciones pasadas y presentes¹³. Y precisamente a los sostenedores de la actitud dogmática que inspira su configuración, actitud amplificada por cuantos participan —directa o indirectamente— en la *escuela* instaurada por su autor, se dirige quien ha tenido ocasión de apreciar una casuística de tales resultados en Venecia y en Roma —proponiéndose como pintor y tracista de retablos desde los comienzos de su actividad en España—, acuñando para ellos el sarcástico apelativo de “vitruvistas”¹⁴, síntoma este de una aversión hacia prescripciones encaminadas a la mera *observancia*, aversión a la que probablemente no resulte ajena la decisión del artífice de emprender su traslado a un nuevo centro artístico.

Y es que el Greco se muestra constantemente insensible ante estímulos de este tipo, con independencia de la entidad de su referente: ya guarden relación con el respeto al ejercicio pictórico de un maestro elevado a modelo insuperable, ya con la conformidad a las convenciones iconográficas en el tratamiento de los temas de carácter religioso, ya con la adaptación a las prácticas profesionales propias del ambiente cultural y social en el que ha de actuar en cada ocasión. Los estudios más rigurosos publicados, sus actualizaciones, así como las nuevas aportaciones tanto cognitivas como interpretativas propuestas con esta ocasión —para el ámbito temático en el que aquí nos movemos, poseen relevancia específica las de Joaquín Bérchez sobre la relación entre las formas del lenguaje arquitectónico del Greco y el empleo de la luz (a las que han servido de contrapunto autoral los cuadros fotográficos y los *cortos* realizados para la ocasión); las de Howard Burns sobre las arquitecturas pintadas y sus fuentes de inspiración; las de Richard Kagan sobre el mercado del arte toledano, y las de José Riello sobre la biblioteca y las correspondientes anotaciones del artista¹⁵—, han documentado a este respecto cuanto permite limitar, en la presente intervención, las correspondientes notas, y proponer observaciones sobre lo que algunos retablos del artista cretense revelan acerca de su planteamiento del proyecto arquitectónico.

Su aspiración al reconocimiento de sus propias cualidades artísticas y su tendencia caracterial a la exasperación de los juicios, incluidas por uno u otro concepto entre los motivos a los que cabría atribuir las *migraciones* del Greco, han de considerarse, de hecho, también en relación con el resurgimiento, en España, del antagonismo del artista cretense a condicionamientos culturales análogos a los que ya viviera durante su permanencia en Roma, condicionamientos que, tras suscitar la tensión emotiva de las críticas por él dirigidas a artífices vinculados a modos toscanos y



Fig. 25
El Greco: Retablo mayor, 1577-1579.
Iglesia de Santo Domingo el Antiguo, Toledo



Fig. 26
Juan de Herrera y Pedro Perret: *Custodia del Santísimo Sacramento de S. Lorenzo El Real*, 1589. Estampa. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Gabinete de Estampas



Fig. 27
Juan de Herrera (proyecto): Temple. Monasterio de San Lorenzo del Escorial, patio de los Evangelistas

Fig. 28
El Greco: Sagrario del retablo mayor, 1595-1596.
Toledo, iglesia del hospital Tavera



a sus obras en aquella ciudad, despertando la consiguiente hostilidad hacia su persona en Madrid, están en el origen de la *desatención* de una corte contraria a admitirlo entre los pintores *reales*, lo que determina tanto su *retiro* a Toledo como la persistente y exacerbada acrimonia de la que Theotokópoulos hace objeto a las manifestaciones de la *matriz* artística a cuya repercusión atribuye la responsabilidad de tales condicionamientos del gusto *oficial*, estigmatizándola de manera sistemática en los comentarios que redacta a partir de 1586 en los márgenes del texto de las *Vidas* de Vasari. Y la contraposición radical del Greco a la correspondiente *reductio ad unum* producida, en el ámbito arquitectónico, por la afirmación del rígido vitruvianismo *académico* postulado por Herrera, adquiere el valor de una contestación *física* suya en los modos que caracterizan a sus retablos. En el retablo mayor [fig. 25] y en el lateral de la iglesia toledana de Santo Domingo el Antiguo (1577-1579), la traza que sigue el modelo de arco triunfal en el primero y el de hornacina única dotada de tímpano en el segundo atestigua tanto su concepción autónoma frente a la costumbre de las estructuras reticulares como su afirmación de independencia respecto a las cadencias arquitectónicas de la iglesia herreriana, pese a las modificaciones de las proporciones de los proyectos originales —con el añadido de acanaladuras en los fustes de las membraturas corintias del retablo menor— impuestas por la revisión del *herrerianizado* Juan Bautista Monegro. De similar manera, el didascálico modelo compositivo de estructura central con directrices ortogonales marcadas por columnas exentas adinteladas y remate en forma de cúpula extradossada sobre falso tambor, que se repite en la custodia “del Santísimo Sacramento” y en el templete del patio de los Evangelistas de la basílica y monasterio del Escorial, se ve rechazado en el sagrario para el altar de la iglesia del hospital Tavera (1595-1596): en este, la prolongación de las dimensiones de las membraturas en forma de columna da lugar a una estrecha sucesión de gráciles soportes verticales, con reducción progresiva de cada uno de los arcos enmarcadas por aquellas, a lo que le corresponde la contracción, a cornisas igualmente delgadas, de sus correspondientes entablamentos en los que apoyan los frontones curvos de remate, lo que, al verticalizar la estructura arquitectónica, refleja la aérea colocación de la representación escultórica de *Cristo resucitado*, obra igualmente del Greco [figs. 26-28]. Modalidad proyectiva, esta, que en el retablo mayor de la



Fig. 29
El Greco: Retablo mayor, 1597-1599. Toledo, capilla de San José

Fig. 30
El Greco: Retablo mayor, 1603-1605. Illescas, iglesia del hospital de la Caridad

Fig. 31
El Greco: Retablo de la capilla Oval de San Vicente Mártir, Toledo, 1607. Toledo, Museo de Santa Cruz

Fig. 32
Miguel Ángel Buonarroti: Sacristía Nueva con las tumbas mediceas, 1519-1534. Florencia, basílica de San Lorenzo

Fig. 33
El Greco: Retablo mayor (posteriormente modificado) y retablos laterales, 1595-1596 y 1608-1614. Toledo, iglesia del hospital Tavera

también toledana capilla de San José (1597-1599) —delineada por Nicolás de Vergara el Mozo, *convertido* al dictamen herreriano— determina una configuración en la que una hornacina con columnas acanaladas de capitel compuesto y entablamento con friso convexo —derivado de *Los cuatro libros* de Palladio, que enmarca un solo arco de medio punto, y coronado por un ático diástilo de pilastras con marco interior *de puerta dórica* y frontón triangular— invade el espacio de la bóveda absidal que la domina, intersecando la urdimbre arquitectónica preexistente [fig. 29]. Y esta misma composición aparece variada en el retablo mayor de la iglesia del hospital de la Caridad (1603-1605), edificada por Vergara en la cercana localidad de Illescas, en cuyo cuerpo principal la estructura central *serliana* queda definida por la distancia mínima entre columnas de capitel jónico gráciles y alargadas, asociadas a pilastras análogas, y enmarcada por grupos triádicos sobresalientes de columnas corintias compenetradas con voladizos de entablamento alineados con ellas, rematados por extremos aislados de inexistentes frontones triangulares —coronados por figuras sentadas—, según *modos* que interpretan las soluciones angulares de la Biblioteca Marciana de Sansovino y de la palladiana basílica de Vicenza, concentrando sus motivos en el culminante *monólogo* de la capilla absidal, hacia el que encaminan las membraturas parietales de la iglesia, rítmicamente dispuestas [fig. 30]. En añadidura, en el retablo de la



Fig. 34
Anónimo: *Retrato de Francesco Borromini*, c. 1720. Estampa



Fig. 35
Diego Velázquez: *Las meninas* (detalle), 1656. Madrid, Museo Nacional del Prado



Fig. 36
Francesco Borromini: Sant'Ivo alla Sapienza, Roma, 1642-1650. a. cimborrio; b. vista del interior; c. entablamento (detalle)

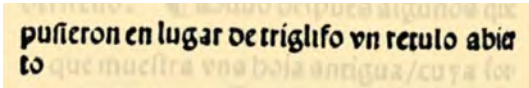


Fig. 37
Diego de Sagredo: *Medidas del Romano* (detalle), Toledo, 1526

capilla Ovalde de la toledana iglesia parroquial de San Vicente Mártir (1607-1608) —desmantelada posteriormente—, el entablamento con salientes en correspondencia de las columnas —corintias, de fuste acanalado, con éntasis y pareadas mediante una conjunción ortogonal con sección *en forma de corazón*— se muestra reducido a la mitad del friso para recibir la prolongación del lienzo enmarcado, mientras que el frontón curvo resulta análogamente partido para abarcar la única fuente de iluminación del vano original [fig. 31], en un *replanteamiento* de las relaciones entre las partes —documentado, asimismo, por una señal de doblez horizontal en la pintura— asimilable a un *non finito*, al igual que la poco más tardía visibilidad del lienzo en el cielo de *Vista y plano de Toledo* (c. 1610). Y es el contraste entre las conjugaciones sintácticas de tales retablos y las de los ambientes en los que están insertados lo que vincula inextricablemente —en una suerte de transferencia interiorizada— el lenguaje arquitectónico a lo antiguo expresado por el Greco a la labor artística y humana de Miguel Ángel.

Un vínculo este, con todo, que no cabe reconocer tanto en la adopción *amanerada* de los modos compositivos o formales miguelangelescos —estos últimos, interpretados ocasionalmente—, sino, más bien, en una compartición de la primacía de la *Idea*, que contrapone la *invención* a todo posible homenaje a prácticas consolidadas por la costumbre: un miguelangelismo *conceptual* que, del ejemplo de la admirada capilla de San Lorenzo, toma las mesuradas irrupciones del bastidor arquitectónico menor de las tumbas en el mayor de la sacristía [fig. 32], aplicándolas a la disposición —que el Greco ya siguiera anteriormente en Illescas— de los retablos laterales de la iglesia toledana del hospital Tavera (1608-1614), los cuales intersecan las pilastras dóricas del reducido transepto del templo [fig. 33].

Se trata de los elementos constitutivos de un legado que impone llevar a cabo nuevas profundizaciones y comprobaciones —especialmente acerca de la confrontación entre el artista cretense y el herrerialismo—, al tiempo que las connotaciones de gusto personal *a la española*, el recurso al *non finito*, las densas articulaciones arquitectónicas y la configuración *sagrediana* de triglifos en forma de “rétulo abierto” [figs. 34-37], sugieren individuar en Francesco Borromini, ya en pleno siglo XVII, el *heredero* itálico ideal del Greco.

- 1 Diego de Sagredo: *Medidas del Romano*, Toledo, 1526, Ajj v^o. El autor, bajo el seudónimo de Tampeso, así describe la traza: “una muestra es de sepultura para nuestro obispo”, y el pintor León Picardo comenta al respecto que “bien podría pasar por retablo, y aún sería mejor empleado”; sobre este tratado, véanse, por lo menos, Marías y Bustamante 1986, pp. 7-139 y Marías y Pereda 2000, pp. 11-50, 51-92.
- 2 Véase Tafuri 1987, pp. 4-26; Marías 1989, pp. 15 y *passim*, cuyos planteamientos constituyen una referencia imprescindible para los estudios sobre la arquitectura de la época humanística entre España e Italia.
- 3 Sobre estos temas, véanse en especial Marías 1989, pp. 238-244; Tessari 2006, pp. 35-57.
- 4 Véanse, por su orden, Marías 1989, pp. 78-79; Naldi 2013, pp. 121-131;

- Tanzi 1997, pp. 5-41; De Maio 1977, pp. 115-120; De Maio 1978, pp. 119-120, 133, 258, 289, 312-317, 337-338; Rivera 1984, pp. 75-92.
- 5 Véanse Tafuri 1992, pp. 8-9; Tafuri 2000, p. 191; Belluzzi 1989, p. 559; Burns y Pagliara 1989, pp. 532-534; Valtieri 1986, pp. 109-118, 516-520; Kleefisch-Jobst 2000, pp. 210-212.
- 6 Tessari 1995, pp. 39, 64, 78-81; Samperi 2005, pp. 231-239, 557-558.
- 7 Véase Morresi 2000, pp. 12-15, 129-131, 159-163.
- 8 Para una síntesis del panorama de las atribuciones, véase Arias de Cossío 2009, pp. 100-102.
- 9 Véase Marías 1989, pp. 313-314.
- 10 Véanse Marías 1989, pp. 236, 281-282, 427; Redondo 2013, pp. 181-191; Tessari 2014, pp. 119-127.

- 11 Véase Lázaro 2007, pp. 19-36. Quiero aprovechar también la presente ocasión para dar las gracias al profesor Fernando Marías, el cual, acogiendo la hipótesis de la referencia al diseño de las puertas antiguas sobre la base del precedente de Peruzzi, en el curso de un coloquio anterior a la celebración del Simposio me sugirió el de esta puerta napolitana.
- 12 Marías 2008, pp. 89-112; Tessari 1996, pp. 135-144.
- 13 Véanse Bustamante y Marías 1985, pp. 117-148; Bustamante 1994.
- 14 Marías y Bustamante 1981, pp. 111-112.
- 15 Con vistas a evitar una extensión excesiva de referencias bibliográficas, y habida cuenta de la entidad de las aportaciones de Fernando Marías, remitimos a las presentes actas del Simposio Internacional El Greco, Madrid-Toledo, 2014, así como a los textos y a la bibliografía que aparecen en Marías 2014a.

V

El tratado y las notas, los dibujos

Releer al Greco. Notas sobre unas notas

José Riello

158

*El Greco en blanco y negro:
reflexiones en torno a las estampas
de Diego de Astor*

María Cruz de Carlos
y José Manuel Matilla

171

Releer al Greco

*Notas sobre unas notas*¹

José Riello

Profesor del Departamento de Historia y Teoría del Arte
Universidad Autónoma de Madrid

“Juzgar las cosas artificiales es algo que aprendemos tarde o nunca”.

Anotación del Greco a los *Diez libros de arquitectura* (1556) de Vitruvio,
Libro III, cap. II, p. 79

Uno de los debates más pertinentes en este año de conmemoraciones motivadas por el cuarto centenario del fallecimiento del Greco es el que atañe a las anotaciones que hizo en los márgenes de los ejemplares que tuvo del tratado de arquitectura de Vitruvio editado por Daniele Barbaro (1556) y de la segunda edición de las *Vidas* de Giorgio Vasari (1568), sobre todo considerando que no han tenido la repercusión que debieran durante los últimos treinta años de historiografía sobre el pintor, no han sido objeto de tanta atención como merecen o lo han sido en casos muy señalados y no solo por excepcionales². En ese sentido, cabe preguntarse cuál debería ser la trascendencia de esas notas en los estudios que sobre su vida y su obra vayan a abordarse a partir de este año aunque fuera por una razón estrictamente cuantitativa —si bien no solo, como se verá—, pues las notas suman unas 18.000 palabras, o lo que es lo mismo, unos 40 folios mecanografiados en Times New Roman a 12 puntos e interlineado sencillo. Creo que todo ello habría que hacerlo considerando la soberana congruencia que se da entre esas anotaciones, otros documentos que conocemos sobre su vida, el contenido de su biblioteca personal e incluso, y esto es acaso lo más relevante, sus propias obras, ya sean las pinturas o esculturas independientes que hizo a lo largo de su trayectoria o los grandes conjuntos escenográficos que ideó para algunas de las iglesias más destacadas de la ciudad de Toledo, congruencia que es justamente la que me hace pensar que si esas notas de lectura han sido arrumbadas en los estudios de las últimas décadas, no ha sido porque se haya asumido de manera consciente aquella propuesta de Roland Barthes y Michel Foucault sobre la supuesta “muerte del autor” y lo que podría significar³, sino por una suerte de incomodidad frente a lo que las anotaciones revelan sobre el Greco y que se contraponen, de modo palmario, a la imagen del artista que la historiografía tradicional construyó desde comienzos del siglo xx y que muy bien asentada ha quedado tanto en el ámbito

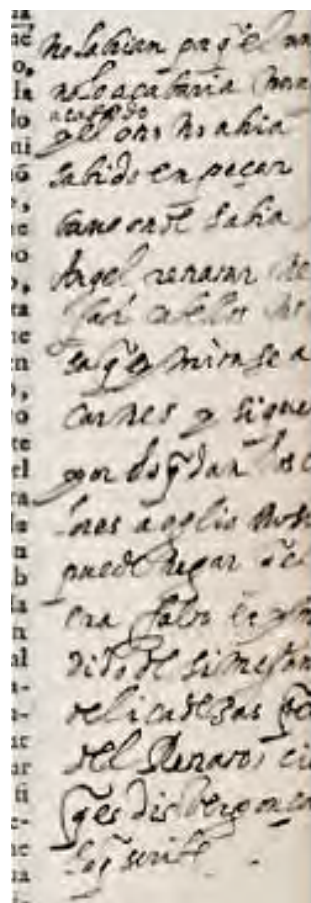


Fig. 1
Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. Florencia, Giunti, 1568. Madrid, Familia de don Xavier de Salas, p. 141 y detalle de las notas manuscritas por el Greco

historiográfico como en el imaginario colectivo, una imagen muy interesante como fenómeno histórico e historiográfico pero que poco tiene que ver con quién fuera el Greco⁴.

Porque, dicho sea de primeras, frente a un Greco hispánico, a la par profundamente católico pero también profundamente moderno —un moderno del siglo xx, no un moderno del siglo xvi—, frente a un Greco supuestamente arrebatado por una suerte de pulsión visionaria de cariz romántico e inspirado no se sabe bien por qué *daimon* creativo⁵, lo que las notas brindan, al trabarlas con los indicios ofrecidos por otros documentos y al maridarlas con sus propias obras, es un Greco marcadamente orgulloso de sus orígenes griegos y con una cierta aversión a todo lo que atufara a hispánico; un Greco cierta y polémicamente moderno en la España de finales del siglo xvi y comienzos del xvii, pero un tanto desfasado respecto a la teoría artística italiana contemporánea⁶; un Greco que, a nivel personal, parece que vivió la experiencia religiosa con bastante desapego, al menos al final de su vida; y un Greco que, más que dedicar su quehacer a traducir unas supuestas aspiraciones místicas a través del arte de la pintura, la entendió como una disciplina especulativa que le permitía explorar los milagros de la realidad cotidiana a la par que los celestiales, y que además era la única entre las artes que podía representar “lo imposible”.

Pero quizá convenga ir por partes para intentar desgranar algunas de sus ideas —que no todas—, con el ánimo de arrojar un poco de luz sobre su labor artística, a pesar de que hay que reconocer la dificultad de estudiar sus apostillas y no tanto por la caligrafía, que en general es bastante diáfana, sino por la impericia de algún encuadernador que no tuvo reparo en llevarse por delante algunas de las palabras o partes de ellas, y por su propio carácter como tales apostillas [fig. 1]. En efecto, las notas que se escriben en los márgenes de los libros constituyen el *grado cero* de la escritura, su fase primera, y por esa razón suelen ser inmediatas y asistemáticas, lo que explica su relativa falta de rigor en la exposición argumental e, incluso, la vehemencia con que a veces se hacen. Eso es, de hecho, lo que ocurre con las notas del Greco: revelan una tendencia al aforismo que tendría que replantearnos, también, su imagen como “pintor intelectual”⁷. En este sentido, tengo para mí que el Greco estuvo muy por encima de la media de sus colegas en lo que se refiere a la especulación artística, pero fue mucho más amigo de los “agudos dichos”, como escribió Francisco Pacheco⁸, o sea de las paradojas que escandalizaban a sus contertulios, que de las disquisiciones endemoniadamente construidas por aquellos colegas que dedicaron parte de sus esfuerzos a escribir sesudos tratados de arte.

Además hay que añadir una cuestión de mayor alcance si cabe: el lenguaje empleado por el pintor es una extraña mezcla de italiano y español, como si hubiera pretendido españolizar el dialecto veneciano que había adquirido en su Candia natal y que habría perfeccionado en Venecia y en Roma⁹. ¿Por qué el Greco anotó sus ejemplares en italiano españolizado y no en su lengua materna? ¿Eran notas personales o pretendía compartirlas con su círculo íntimo? Si “la lengua que se usa es contextual, es la lengua local o la lengua de quien nos acompaña”¹⁰, cabe sospechar que, en principio, esas notas íntimas no lo eran tanto y que el interés del Greco era compartirlas o incluso discutir las con personas de su entorno privado, lo que podría explicar a su vez su afán polémico, más allá de que pudieran servirle para elaborar un tratado de arquitectura cuyo paradero y contenido desconocemos¹¹. Por lo demás, y en primera instancia, ese *itagnolo* a ratos incomprensible del Greco, ¿acaso no debería hacernos reflexionar sobre su supuesta españolidad? El Greco habló,

leyó y escribió griego como lengua materna¹² y en este sentido fue consciente de una excepcionalidad que fomentó declamando su origen esencialmente mediante algo tan evidente como su apodo, “Dominico Greco”, desde que se inscribiera en el gremio romano de pintores en 1572¹³; su conocimiento del griego, que le permitía leer a los clásicos, a los padres de la Iglesia ortodoxa en su propia lengua y la versión griega de la Biblia; y su pertenencia a una cultura antiquísima y esplendorosa que, desde finales del siglo xv, pasaba por ser, además, la cultura antigua por antonomasia incluso por encima de la romana. A lo largo de su carrera el Greco firmó buena parte de sus pinturas con caracteres griegos y, en al menos doce de sus pinturas, añadió la palabra “cretense”¹⁴, mientras rubricó la mayoría de los documentos con su nombre italianizado incluso en España, lo que denota una identidad localista y, a su vez, un distanciamiento del ambiente hispánico. Es revelador que en su biblioteca hubiera un “lex[i]con” griego y un diccionario de italiano¹⁵, pero también lo es que no hubiera ninguno español por mucho que, hasta su muerte en 1614, solo se hubiera publicado el *Tesoro de la lengua castellana* (1611) de Sebastián de Covarrubias. Lo cierto es que el Greco no habló muy bien el español, como manifiestan que pidiera copia y traslado de algunos documentos o que su hijo Jorge Manuel lo ayudara en la redacción de ese tratado de arquitectura que tenía avanzado al morir. A pesar de que el pintor pasó en España la mitad de su vida, seguramente acabó hablando un italiano españolizado más que un español italianizado según las notas que dejó en sus ejemplares de Vitruvio y Vasari, y es posible que no llegara a dominar el español ni que tuviera un interés especial en hacerlo, sino al contrario, de modo que exprimiría su imagen de forastero —tal y como es calificado en algún documento—, griego para más señas como indicaba su propio alias y como le recuerdan contemporáneos como Alonso de Villegas en su *Flos sanctorum*, primer libro en que su nombre apareció impreso y donde no por casualidad se dice explícitamente que era “de nación griego”¹⁶. Ese orgullo nativo y cultural se confirma en sus notas a Vitruvio, en las que en varias ocasiones se refiere con orgullo a sus “padres griegos” —no a los biológicos, sino a los antiguos—¹⁷, a pesar de que opinaba que habían sido superados por los modernos como él en muchas disciplinas salvo “en esto de las letras”¹⁸. Incluso en una ocasión se pronuncia contra la opinión peyorativa que Vasari ofrece en sus *Vidas* de la “manera griega”, que en cambio para el Greco tanto “enseña de dificultades ingeniosas” que hacen que la pintura de Giotto parezca “simple”¹⁹.

A todo ello hay que unir su desinterés, cuando no su desprecio, por los artistas hispánicos, a quienes no menciona en sus anotaciones a diferencia de lo que hizo su discípulo Luis Tristán en los márgenes del libro de Vasari²⁰, y que puede deberse a lo que manifiestan algunos otros documentos: que el Greco fue consciente de su carácter extraordinario desde muy temprano, si bien esta idea fue afianzándose con el paso de los años con la reputación que alcanzó su pintura y con la conciencia progresiva de su otredad tanto en el contexto italiano como en el hispánico y que se reflejaba, entre otras cosas, en el rechazo que provocaron algunas de sus pinturas, en los nueve pleitos que tuvo que afrontar a lo largo de su vida y en la ausencia de encargos en la corte de Madrid. Un ámbito hispánico que, por cierto, según la historiografía tradicional habría precipitado su sentimiento religioso y lo habría convertido en el más conspicuo pintor no solo de la Contrarreforma, sino de la doctrina católica en su conjunto y desde sus más prístinos orígenes.

Pues bien. En esas 18.000 palabras que dejó anotadas no hay una sola reflexión sobre la pintura de asunto religioso, cuestión hartamente sorprendente

Fig. 2

Vitruvio: *I dieci libri dell'architettura [...] tradutti e commentati da monsignor Barbaro*. Venecia, Francesco Marcolini, 1556. Madrid, Biblioteca Nacional de España, inv. R/33475, libro VI, detalle de la p. 166



si consideramos, por un lado, que el Greco consagró buena parte de su producción a esa temática como era lógico en aquellos tiempos, y, por otro, que el problema de la imagen religiosa era el problema esencial de las reflexiones artísticas contemporáneas. En una nota a Vitruvio, el Greco dice que “ando ya por los 50 años de edad”, luego debió de escribir las hacia 1591²¹, es decir cuando Nicolas Sandero, Johannes Molanus y Gabriele Paleotti habían publicado sus tratados y cuando estaban por hacerlo, en los años inmediatamente posteriores, los españoles Gabriel Vázquez o Jaime Prades. Solo un par de notas del Greco podrían vincularse indirectamente con la religión o con algún aspecto relacionado con ella. Lo más significativo es que la primera de ellas podría considerarse una opinión ciertamente extemporánea y temeraria, y la segunda sobrepasa, desde mi punto de vista, la blasfemia. En aquella dice el Greco que “si se entiende como verdad que las matemáticas lo abrazan todo como el Kristus, no se negará la ciencia, pues tanta parte tienen los matemáticos en estas artes [es decir, la arquitectura y la pintura] como la que tendrá el otro en las ciencias por saber el Kristus”²². El *Christus* era el abecedario, pero también podía ser la cruz que en tiempos precedía cualquier escrito o, incluso, el Credo; para el Greco no por sabérselo se podría llegar al conocimiento ni en las ciencias ni en las artes. Pero, como decía, quizá sea más extraordinaria la segunda nota, que se relaciona con la afirmación que hace Vitruvio de que Roma se encuentra en el centro de Universo; al margen, el Greco apunta que “no lo hay” —tal centro, se entiende—²³ [fig. 2], una aseveración lapidaria y muy arriesgada que lo sitúa incluso más allá de la revolucionarias propuestas copernicanas formuladas unas décadas antes.

A la luz de esta ausencia de notas sobre pintura de asunto religioso, no puede extrañar que el Greco apenas tuviera once libros relacionados con la religión entre los 130 que formaban su biblioteca y que, aparte de la Biblia, las *Constituciones de los apóstoles*, la *Jerarquía celeste* de Pseudo Dionisio Areopagita o los *Cánones* de Trento, el resto, hasta cinco, fueran de padres de la Iglesia, pero de la Iglesia griega, como Justino, Dionisio, Juan Crisóstomo o Basilio²⁴. Lo más relevante es que todos ellos dedicaron parte de sus reflexiones al problema de la imagen religiosa y en ese motivo puede radicar la causa de que el pintor los tuviera en su biblioteca, pero no mucho más. Además de esas obras en griego, el Greco tuvo un escaso grupo de “diez y siete libros de Romanze”

anotados a bulto en el inventario que Jorge Manuel redactó a poco de que su padre muriera, y en el que elaborara con motivo de su segundo matrimonio en 1621 solo se enumeran cinco libros en español. Ni en la lista del primer inventario ni en la del segundo hay registrado algún libro de algún santo español ni de los místicos con quien se ha relacionado al Greco, y tampoco hay un solo libro que podría considerarse esotérico como los tuvo su contemporáneo Juan de Herrera. Ni Teresa de Jesús, ni Juan de la Cruz, ni Luis de Granada, ni Luis de León, ni Juan de Ávila, ni Ignacio de Loyola estuvieron en su biblioteca, y lo mismo ocurre con Erasmo de Róterdam, José de Sigüenza o Juan de Vergara, autores todos ellos con quienes se ha relacionado tantas veces su pintura y en ocasiones de forma desmedida.

Cosa harto distinta es que el Greco supiera adecuar sus pinturas o sus conjuntos escenográficos a la ortodoxia y la representación decorosa de los principios doctrinales. Es algo a lo que supo adaptarse tras los relativos descalabros sufridos nada más llegar a España con *El Expolio* y con *El martirio de san Mauricio* —que afectaron, por cierto, a cuestiones de carácter iconográfico— de una manera tan adecuada que, con los años, tanto él como su hijo Jorge Manuel colaboraron muy activamente con el Consejo de Gobernación del arzobispado toledano dando o no licencia de obras después de la reforma promovida por el arzobispo Bernardo de Sandoval en lo referente al control de las pinturas que se hacían en su diócesis²⁵.

La polémica sobre la religiosidad del Greco puede radicar en el hecho de confundir lo que tenía que pintar con su inclinación religiosa personal, que al parecer era bastante relajada si tenemos en cuenta que en España no formó parte de cofradía alguna, que no hizo testamento como Dios mandaba en un momento en que el acontecimiento más importante de la vida de un cristiano era su muerte, que al morir solo dio velas²⁶ y no encomendó una misa por su alma y que, eso sí, se hizo construir una estupenda capilla particular a mayor gloria de sí mismo. En efecto, una cosa es lo que él sintiera como fe personal y otra lo que tuvo que pintar y cómo lo pintó: ahí tenía que atenerse a los caprichos de los comitentes y, fundamentalmente, a la doctrina. Su pericia estriba en cómo conjugó todo, y es que el Greco entendió la propia pintura como el más importante discurso, tal vez como el único cabal, una idea que ya pudo barruntar en su Creta natal según las interpretaciones últimas que se han hecho sobre un icono como *San Lucas pintando a la Virgen*²⁷, pero que culminó durante y tras sus experiencias en Italia y que acabó por quintaesenciar en España al contraponerse de manera radical con lo que era la práctica artística hispánica y su proverbial falta de vuelo teórico.

A tenor de una anotación al tratado de arquitectura de Vitruvio no parece que durante la lectura el Greco fuera a dedicar reflexiones a la pintura, pero al final decidió “cambiar de propósito [...], primero porque no se pueden dejar [las cosas de la pintura] sin razón” y “después puesto que Barbaro no ha tratado de ella sino en cuanto a lo que conviene al arquitecto”²⁸. Lo más notable de sus notas a Vitruvio y, sobre todo, a Vasari con respecto al arte de la pintura es que demuestran que el Greco asumió como dogma los principios de la teoría y la práctica venecianas basados en “la representación de la realidad vista o imaginada, pero siempre en términos visuales, como elemento irrenunciable de la creación y la invención”²⁹, una inclinación a la que parece que ya estaba pre-dispuesto si se comparan aquellas de sus obras que se fechan durante el periodo cretense con las de coetáneos griegos como Theophanes Strelitzas Bathas (†1559), Michael Damaskenos (c. 1550-c. 1592) o Georgios Klontzas (c. 1540-1608). Desde este punto de vista, el Greco se

incardinaria en esa tradición veneciana, a la que defendió con ardor frente a las censuras del toscanizante Vasari. En ese contexto han de entenderse su elogio a Tintoretto, quien según él realizó la mejor pintura del mundo, *La Crucifixión* de la Scuola Grande de San Rocco³⁰; su ponderación del talento de Jacopo Bassano; y, sobre todo, su defensa de Tiziano frente a Miguel Ángel.

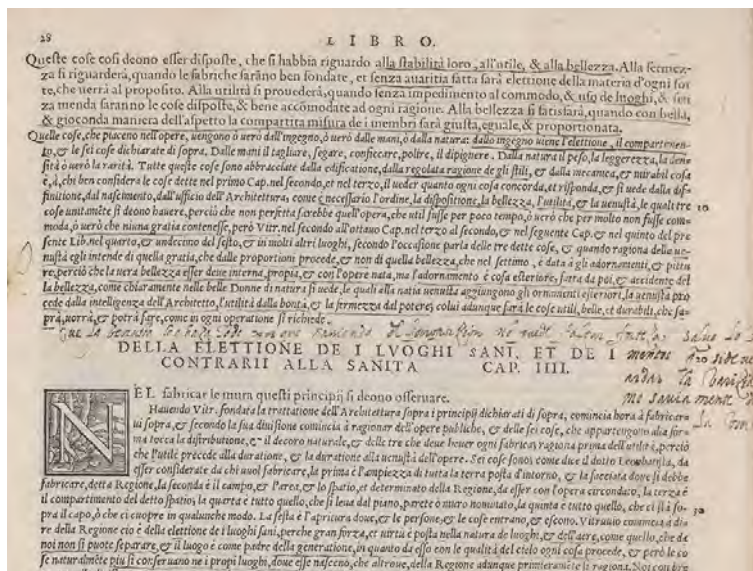
El Greco compartía con muchos contemporáneos un canon pictórico formado por el dibujo de Miguel Ángel y el colorido de Tiziano y a ellos rindió tributo al incluirlos junto con el retrato de su protector, el miniaturista Giulio Clovio, en la esquina inferior derecha de *La expulsión de los mercaderes del Templo* (Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts). En todo caso, sus opiniones sobre Miguel Ángel son contradictorias; en general son predominantemente negativas y podrían interpretarse como novedosas y casi únicas en la España del momento, como le pareció a Pacheco cuando le oyó hablar “con tan poco aprecio de Micael Ángel [...] diciendo que era un buen hombre y que no supo pintar”³¹, pero no en Italia, donde había sido ya objeto de numerosas críticas tras el descubrimiento del *Juicio Final*³². Por ello, y como fueron muchos los préstamos de las obras del florentino que tomó en sus pinturas, los ataques del Greco no debían de ir dirigidos tanto a él como a pintores como Luca Cambiaso o Pellegrino Tibaldi que habían asimilado las lecciones de Miguel Ángel y que acaparaban los encargos más importantes en la corte hispánica en competencia directa con el Greco. De alguna manera, salvaguardando la tradición veneciana de la que se consideraba heredero, el Greco se defendía frente a las críticas que había recibido desde su llegada a Madrid y al rechazo de algunas de sus obras. De hecho, si como se ha supuesto acertadamente hizo esas anotaciones en la última década del siglo XVI, el Greco se muestra un tanto desfasado respecto a la teoría artística italiana contemporánea, pero en plena y congruente polémica con el ambiente artístico español³³.

Algo parecido podría decirse de su lectura del tratado de Vitruvio. A pesar del respeto que el romano le merecía como autoridad antigua, el Greco criticó ciertas propuestas vitruvianas, lo que no se puede deslindar del hecho de que compartía con sus coetáneos las ideas del progreso de las artes y de que los modernos habían superado a los antiguos. Aun así, sus invectivas contra Vitruvio estaban más relacionadas con el contexto hispánico coetáneo y van dirigidas sobre todo contra los que él llama “vitruvistas”³⁴ refiriéndose sin duda a esos arquitectos hispánicos que, “supersticiosos de la Antigüedad”³⁵, habían convertido el tratado en un dogma, en particular los que trabajaban en el monasterio del Escorial.

Desde este punto de vista han de entenderse también las ideas del Greco sobre el oficio de arquitecto. Fueron numerosas las críticas al pintor cuando hizo incursiones en el terreno de la arquitectura en el marco de la polémica entre los arquitectos constructores, aquellos que sumaban su experiencia práctica y técnica a los conocimientos teóricos, y los arquitectos pintores, o sea aquellos que no tenían conocimientos técnicos y prácticos pero que podían dedicarse al ejercicio de la arquitectura puesto que, al ser pintores y según ellos la pintura era más universal que la arquitectura, podían proyectar obras arquitectónicas. Lógicamente a este grupo se añadiría el Greco, aunque también abogara por la necesidad de compensar el conocimiento teórico con la práctica para fundamentar el juicio artístico y asegurar un aprendizaje adecuado. Algunas de sus anotaciones a Vitruvio se relacionan con tal debate. Por ejemplo, cuando Vitruvio y Barbaro hablan del arquitecto como hombre universal, el Greco anota que “para desgracia de nuestro siglo no hay hombres más lejos de la pintura que los arquitectos, y así tan poco se aprecia”³⁶,

Fig. 3
Vitruvio

*I dieci libri dell'architettura [...] tradutti e commentati da
monsignor Barbaro. Venecia, Francesco Marcolini, 1556.*
Madrid, Biblioteca Nacional de España, inv. R/33475,
libro I, detalle de la p. 28



refiriéndose quizá a los que estaban criticando su actividad arquitectónica y pictórica. En idéntico sentido escribió que “Miguel Ángel nunca había estudiado arquitectura salvo el ver las fábricas y las ruinas de Italia y el gran dibujo del cuerpo humano que tenía”³⁷, afirmación de la que cabría inferir que para él se podía ser arquitecto sin necesidad de recurrir a la formación tradicional puesto que la esencia de la arquitectura no es otra que “dibujar y más dibujar”³⁸, ya que, en el ámbito de la arquitectura, a través del dibujo “se tiene razón” del orden, la disposición, la eutritmia, la compartimentación, el decoro y la distribución, es decir los fundamentos arquitectónicos, que “se ven antes de una ojeada y se aprenden antes por medio de un dibujo o una traza que a través de las palabras”. Pero el Greco va más allá aún porque considera el dibujo como razón de todo conocimiento y por ello, “para no faltar a lo que debe un hombre prudente”, “debe procurar ser más en el dibujo”³⁹. De hecho, cuando Barbaro comenta la desventaja en que se encuentran los arquitectos a diferencia de otros artistas puesto que requieren clientes que puedan gastar muchos dineros para mostrar su arte, el Greco apunta “esto es como si no existiera papel en el mundo”⁴⁰, en el sentido de que basta proyectar para demostrar el conocimiento de la arquitectura.

Es muy notable que entre los principios en que Vitruvio funda el arte de construir, es decir la *firmitas* o solidez, la *utilitas* o función y la *venustas* o belleza, el Greco considere esta última como la más importante puesto que “lo abraza todo”⁴¹ [fig. 3], una reflexión que, en mi opinión, debería modificar nuestro modo de concebir e interpretar toda la producción del Greco, desde sus esculturas o pinturas independientes a los portentosos conjuntos escenográficos que ideó para algunas iglesias toledanas uniendo las tres artes del *disegno* y considerando siempre la relación de los retablos con sus esculturas y sus pinturas y con el espectador, cuya posición cambia de continuo y cuya mirada ha de ser invitada a hacerlo porque, como él creía, con “el vagar de la vista a los diversos sitios se consigue variedad y ornamento”⁴², categorías esenciales para el Greco junto con otras con que, en sus notas a Vasari, califica las obras de Tiziano, Tintoretto, Rafael, Correggio o Parmigianino como la esbeltez, la gracia o, más aún, la ferocidad en la representación de las historias; o la variedad, la novedad y la complejidad que se manifiestan, como dice en los márgenes del Vitruvio, en la fábrica de la basílica de San Pedro. De hecho, más allá de interpretaciones de su quehacer que me

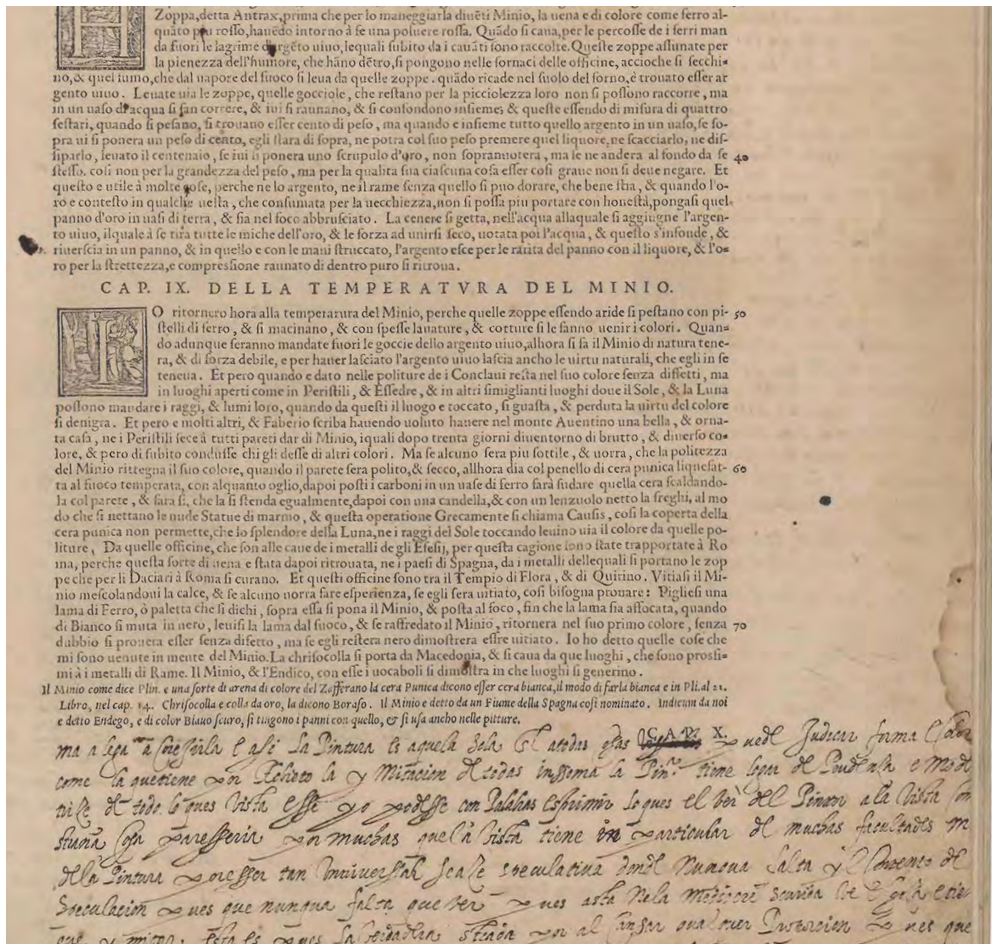
atrevería a decir que dependen de muy determinadas construcciones “ideológicas”, son estas categorías estéticas —conste que soy consciente de este anacronismo— las que deberían vertebrar la apreciación y la valoración de la obra del Greco, pues si eran las que ponderaba en las obras de los artistas que él más admiraba, es lógico deducir que era a conseguir las a lo que aspiraría en sus propias creaciones. La cuestión es difícil de apreciar pues muchas de sus obras han sido descontextualizadas, pero parece claro que el Greco puso en marcha una *poética visual* que tenía calculados sus efectos a través, por ejemplo, del uso de la perspectiva, entendida no como una construcción geométrica del espacio⁴³, sino como una toma de postura por parte del pintor en la representación de los asuntos que condicionaba la que tenía que adoptar el espectador. No puede extrañar, por tanto, que en sus anotaciones concibiera la “skiagraphia”, que en arquitectura se refiere a la sección de un edificio aunque etimológicamente significa “pintura en sombra” o “pintura en perspectiva”, como sinónimo de “skenographia” o, como él indica, “pintura de la escena”, porque debía de entender el arte de la pintura como una unión de perspectiva juzgada como adopción de un punto de vista particular, gradación cromática y lumínica y proporciones⁴⁴. Es este motivo el que podría hacer pensar que un ejemplar del tratado de arquitectura de Serlio que se conserva en la Biblioteca Nacional de España y que dio a conocer Marías pudiera haber pertenecido a la biblioteca privada del pintor, aunque las características caligráficas de las anotaciones no permitan emitir un juicio concluyente sobre su autoría⁴⁵.

El Greco consideraba que la pintura es plural y universal y su ejecución más ardua que la de la escultura puesto que “la imitación de los colores es engañar a los sabios con cosas aparentes”⁴⁶, y así lo demostró en esos fantásticos *trompe l’oeil* que son sus interpretaciones del asunto de la Verónica, por ejemplo⁴⁷. Ambas circunstancias explican que, según él, apenas hayan existido buenos pintores y que la pintura ocasione mayor deleite por esa dificultad que la caracteriza y porque es un arte intelectual que no se limita a la reproducción de las superficies como la escultura pues, aun siendo ambas, y esto es muy notable, “artes de la naturaleza”, solo la pintura “a todo se obliga”⁴⁸.

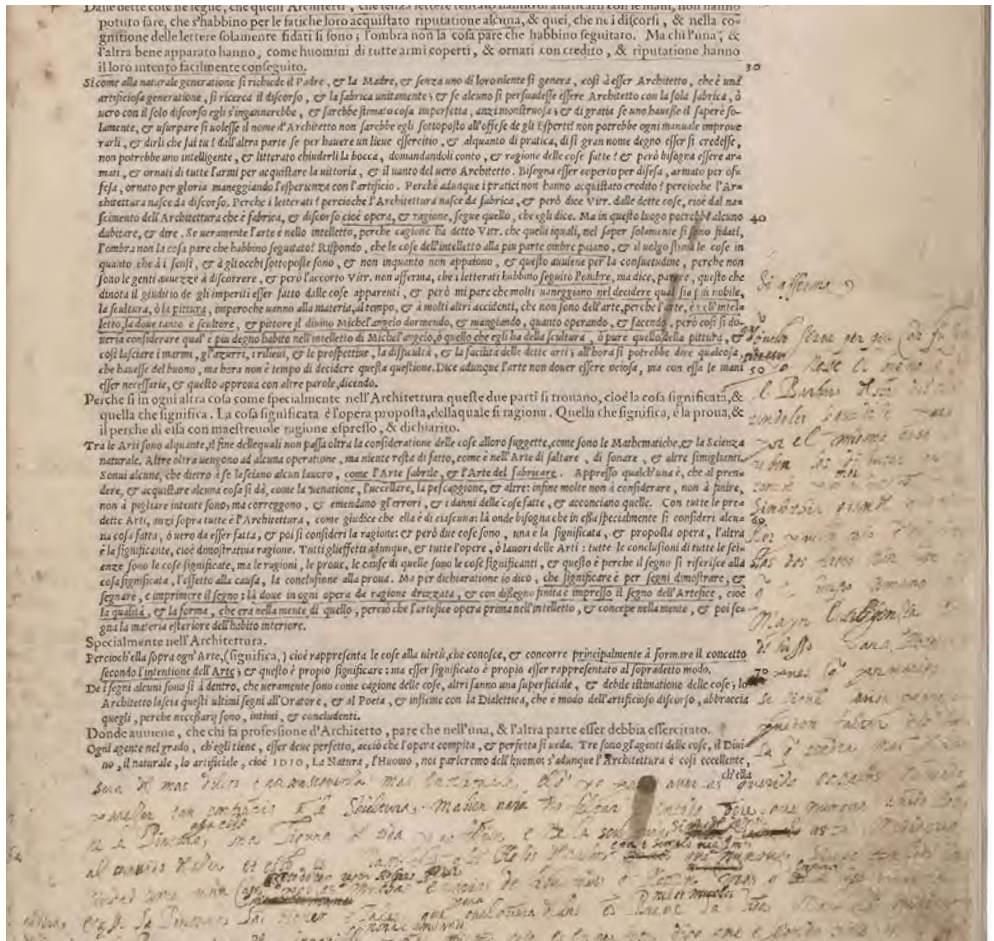
Esa supremacía también se revela en un comentario a un fragmento en que el Greco afirma “donde dice Vitruvio respeto y consideración [a las proporciones y medidas del cuerpo humano], yo añado el conocimiento del pintor”, pues “la pintura es la única que puede juzgar todas las cosas, en particular la forma y el color, pues *tiene por objeto la imitación de todo*; en resumen, la pintura tiene un puesto de prudencia y [es] moderadora de todo lo que se ve. Y si yo pudiera expresar con palabras lo que es el ver del pintor, a la vista parecería como una cosa extraña por lo mucho que esa vista tiene en particular de muchas facultades; pero *la pintura, por ser tan universal, se hace especulativa*”⁴⁹ [fig. 4].

¿Qué podría querer afirmar el Greco cuando dice que la pintura es “especulativa”? Pues justamente que para él se trataba de un arte *contemplativo*, en primer lugar, y sobre todo *teórico*. Por ello consideraba la pintura como una actividad intelectual y que él, en tanto que pintor, debía ser considerado un artista especulativo o, por decirlo de otro modo, un “pintor filósofo” como lo calificaría Pacheco, si bien es cierto que, como decía antes, más inclinado a las paradojas y a los “agudos dichos” que a las disquisiciones sesudas. Quizá lo más relevante es que esas eran ideas que radicaban en las reflexiones de Leonardo y que aflorarían con renovada energía en la teoría artística italiana gracias a Gian Paolo Lomazzo, muy influido por aquél. En ese sentido, no es trivial que el Greco pudiera conocer algunos de los manuscritos de Leonardo, cuya autoridad

Vitruvio: *I dieci libri dell'architettura*
[...] tradotti e commentati da
monsignor Barbaro. Venecia,
Francesco Marcolini, 1556. Madrid,
Biblioteca Nacional de España,
R/33475, libro VII, cap. VI,
detalle de la p. 188



Vitruvio: *I dieci libri dell'architettura*
[...] tradotti e commentati da
monsignor Barbaro. Venecia,
Francesco Marcolini, 1556. Madrid,
Biblioteca Nacional de España,
inv. R/33475, Proemio, detalle
de la p. 9



en Venecia, por otra parte, fue notable, si convenimos que retrató a Pompeo Leoni, quien tuvo algunos de esos manuscritos; y tampoco lo es que el *Trattato* de Lomazzo fuera el único sobre artes figurativas registrado en el inventario de 1614, luego parece claro que fue en Italia donde el Greco comenzó a ser consciente de la autonomía que estaban adquiriendo la teoría y la práctica artísticas y de cómo la pintura podía declarar un determinado credo artístico o, lo que es lo mismo, constituir un *discurso* autónomo que podía trascender la representación ejemplar de los asuntos inspirados en la mitología, la historia o la historia sagrada.

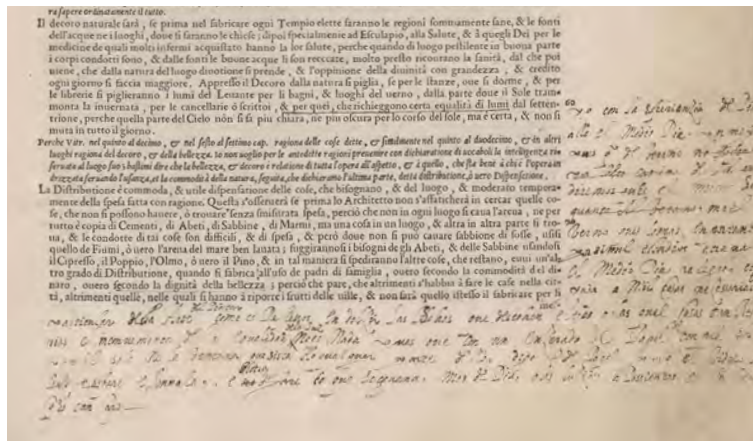
Pero incluso el Greco fue más allá, puesto que para él la superioridad de la pintura radica asimismo en su capacidad para representar las cosas “imposibles”, es decir, epifanías, mitos, encarnaciones, todas experiencias que en su tiempo eran tan “reales” como la vida misma pero de las cuales no había y no podía haber constataciones sensoriales⁵⁰ [fig. 5]. El Greco lo sabía bien pues en otra nota dice que la proporción de la cabeza “es cabeza [proporción] de todas las cosas que tienen figura visible”⁵¹, luego hay otros fenómenos que no tienen tal “figura visible” y por tanto no pueden adecuarse a esa proporción. Necesariamente, su representación debía fundarse en coordenadas radicalmente distintas a las que rigen el mundo de la realidad cotidiana. En buena parte de las obras que pintó en España puede apreciarse la puesta en práctica de esta concepción teórica de la pintura y la divergencia de lo que debía entender como lo visible y lo “imposible”. La disposición espacial, las proporciones, el color, la luz y las sombras tienen en sus obras una función formal evidente, pero también semántica, pues diferencian netamente la representación, en el mismo plano pictórico, de la inmaterialidad de los cuerpos sobrenaturales o, según palabras del Greco, “imposibles”, que escapan a la representación naturalista.

En alguna ocasión se ha expuesto que esa representación de entidades celestes pudo estar mediatizada por su conocimiento de la filosofía neoplatónica. Sin embargo, la presencia de libros en su biblioteca que pudiera denotar un especial interés por ella es paupérrima, pues no hay registrado ningún volumen con obras de Platón u otros platónicos antiguos salvo Pseudo Dionisio Areopagita y Filópono, a los que habría que sumar al moderno Francesco Patrizi, y por ello y por otras cuestiones que diré enseguida “es difícil aceptar como un hecho la hipótesis de sus convicciones neoplatónicas”⁵². Dos libros, pues, frente a otros tres de Aristóteles sí registrados —una *Física* y dos volúmenes de la *Política*—, una referencia a la *Poética* en sus anotaciones a Vitruvio —que debió de leer aunque no esté en los inventarios⁵³—, y algún otro libro afín a la filosofía aristotélica, en los que no se ha reparado lo suficiente si se tiene en cuenta que el Greco dice que su amigo Covarrubias “escribió tan bien sobre la arquitectura como Galeno sobre medicina y Aristóteles sobre filosofía”, que es tanto como decir que para él Aristóteles era el filósofo por excelencia en términos de filosofía natural, que no metafísica⁵⁴.

A pesar de que se ha especulado con la posibilidad de que una de las dos *Políticas* citadas en el inventario fuera una *Poética* y que se haya hecho al Greco lector de la *Metafísica*, lo relevante es que tenía una *Física* en que Aristóteles, contra lo expuesto por Platón, funda la episteme en las apariencias sensibles y fisicaliza la Idea platónica, concepto que, por cierto, el Greco no cita una sola vez en sus notas. Por ello la filosofía aristotélica fue esencial para la “revolución científica” que comenzó a gestarse en el siglo xv y eclosionó en la “ciencia nueva” del xvii, fundada en la *empiria*, la observación directa de la realidad, y la crisis del principio de autoridad como base del conocimiento. No estará de más recordar que la corriente de neoaristotelismo fue especialmente enérgica en el Véneto

Fig. 6

Vitrúvio: *I dieci libri dell'architettura [...] tradutti e commentati da monsignor Barbaro*. Venecia, Francesco Marcolini, 1556. Madrid, Biblioteca Nacional de España, inv. R/33475, libro I, detalle de la p. 25



gracias a los estudios que se desarrollaron en la Universidad de Padua, y se trasluce en textos que el Greco conocía muy bien: la edición de Barbaro del tratado de Vitruvio o la de Ignazio Danti de *Le due regole* de Vignola. Desde este punto de vista, los problemas del Greco pintor no son diferentes a los que pudieron afrontar Caravaggio o los Carracci, y desde luego tampoco lo son respecto a los que nosotros hoy llamamos anacrónicamente “científicos” y se estaban planteando a finales del siglo XVI y comienzos del XVII. El Greco dice incluso en una ocasión que “solo viendo la cosa [el arquitecto o el pintor] sabe lo que es sin otros medios, y que no hay para qué usar las medidas”⁵⁵, y en otra afirma que “desde más lejos las cosas parecen menores [...]”; pero puesto en regla o perspectiva, no menos nuestra vista ve que las cosas cuanto más lejos se ven son más suaves, de forma que no se distinguen”⁵⁶, una anotación que habría que relacionar con la inscripción que incluyó en esa reflexión metapictórica que es *Vista y plano de Toledo* y que dice que “también en la historia de Nuestra Señora que trae la casulla a san Ildefonso, para su ornato y hacer las figuras grandes, me he valido en cierta manera de ser cuerpos celestiales, como vemos en las luces que, vistas de lejos por pequeñas que sean, parecen grandes”⁵⁷. Es decir que, mediante el análisis de los fenómenos naturales a través de una experiencia sensorial filtrada por la lectura de, entre otros, los tratados de perspectiva, los seres divinos, en tanto que luminosos, parecen más grandes de lo que son, de modo que la pintura se constituye en ciencia “especulativa” mediatizada, como se verá, por los “ojos de la razón”.

Por otra parte, el Greco leyó la *Poética* de Aristóteles, en que la pintura se erige en paradigma de la imitación y en elemento de comparación para explicar lo que quiere decir Aristóteles cuando afirma que los poetas imitan la realidad, y en que la visualidad se convierte en uno de los más efectivos elementos de persuasión. Para el filósofo, la imitación es uno de los fundamentos del conocimiento y, además, otorga placer. Lo interesante es que en las reflexiones del Greco sobre la pintura no hay consideraciones morales como plantea Aristóteles, sino cognitivas, luego podría concluirse que el Greco concibió su oficio como una herramienta para explorar y analizar las maravillas de lo real. No en vano, la idea que tuvo de la imitación hunde sus raíces en la filosofía aristotélica, como demuestra esa apostilla en que escribió que en la pintura “nunca falta el contento de la especulación puesto que *nunca falta algo que se pueda ver, pues hasta en la mediocre oscuridad se ve y se goza y se tiene qué imitar*”⁵⁸, y por ello “para semejantes estudios y trabajos, [la luz d]el mediodía alegra y ayuda en mil cosas necesarias y particulares del arte de pintar, como son [los] reflejos, es decir, *las sombras que descubren el todo*”⁵⁹ [fig. 6].

Ello explicaría su apego al colorido como fundamento pictórico y al estudio del natural, y también su afición a pintores como Correggio, Tintoretto o los Bassano y las críticas a Miguel Ángel porque no sabía hacer retratos “ni hacer cabellos ni cosa que imitase carnes” y a los pintores florentinos, que según él “están ciegos”⁶⁰.

Y es que este asunto de la vista es fundamental en sus reflexiones. En otra apostilla denuncia cómo algunos de sus coetáneos lo acusaron de “tirar líneas solo porque ellos me lo mandaban y ordenaban”, difamadores que, para él, “no solo digo que son ciegos de entendimiento, sino también de los ojos naturales”⁶¹. El Greco diferenciaba netamente entre los ojos naturales o biológicos y lo que él llama en otra anotación los “ojos de la razón”⁶², que son justamente esos que han de guiar la creación del pintor modificando, variando y embelleciendo lo que ve con sus “ojos naturales” a través de otros dos conceptos que son cardinales en su pensamiento: el juicio y la invención. Para él, el artista debía ver y analizar la realidad circundante mediante sus “ojos naturales” para después, mediante los “ojos de la razón”, transmutarla en la representación, una representación que debía ser especulativa, variada, ornamental y, sobre todo, bella.

Así se trasluce también en un precioso dibujo casi inédito de un ojo que hizo en uno de los márgenes de las *Vidas* de Vasari, justo en un fragmento que el Greco subrayó y en que, refiriéndose a Miguel Ángel, Vasari dice que “egli usó le sue figure farle di 9 e di 10 e di 12 teste, non cercando altro che, col meterle tutte insieme, ci fussi una certa concordanza di grazia nel tutto che non lo fa il naturale”. Pero lo relevante es que el texto continúa: “dicendo [Miguel Ángel] che bisognava havere *le seste negli occhi*, & non in mano, perche le mani operano, et *l'occhio giudica*”⁶³.

Una de mis anotaciones favoritas es ésta en la que el Greco afirma que no sabe “en qué quedaría la belleza de una mujer por una gordura [?], y bien se ve por lo que ellas procuran con sus chapines”⁶⁴, y no solo porque pudiera parecer sorprendente imaginar al supuesto pintor místico por antonomasia en la puerta de su casa o asomado a uno de sus balcones viendo a las chicas pasar y admirando su “natural” belleza y los artificios con que la coquetería la realza... Sobre todo, la frase es muy significativa de cómo el Greco se relacionaba con la realidad: por un lado, observaba cómo las mujeres contemporáneas conferían una cualidad más esbelta a sus cuerpos usando chapines, una suerte de chancas con gruesa suela de corcho a modo de plataformas y, a veces, con tacones, del mismo modo en que lo consiguen ahora; por otro, aplicó esa experiencia de la realidad que lo rodeaba, o como él mismo la llama, “el peso de la experiencia”, a su concepción del arte, en este caso al muy importante asunto de las proporciones: al usar plataformas o tacones, las mujeres ampliaban sus proporciones, se hacían más altas y, por tanto, eran más estilizadas y por ello más bellas, porque “la mujer hermosa de proporción, a cualquier vista, por extravagante que sea, no solo no pierde hermosura, sino que aumenta en vista y actitudes, mientras que otra que no fuera hermosa parecería un monstruo”⁶⁵, razón por la cual imagina “qué es lo que dirían los vitruvistas si yo dijera que las damas de Toledo tienen más gusto que [ellos]”⁶⁶.

Como decía al principio, creo que la tarea que tenemos por delante es analizar cómo las ideas del Greco sobre las artes se relacionan con lo que pintó y, sobre todo, con el modo en que lo pintó, aunque eso sea hablar de pintura y hablar de pintura, acaso la más bella de todas las “cosas artificiales”, sea lo más difícil que uno pueda hacer en la vida.

- 1 Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación *El Greco y la pintura religiosa hispánica*, HAR2012-34099/ARTE del Ministerio de Ciencia e Innovación (MICINN).
- 2 Sobre las anotaciones del Greco, véanse Salas 1966; Salas 1967a; Salas 1967b; Marías y Bustamante 1979; Marías y Bustamante 1981; Brown 1982, pp. 128-134; Salas 1982; Salas y Marías 1992; Marías 1997, pp. 100-105 y 187-195; Marías 1999b; Pagiavla 2001; Davies 2003b; Pagiavla 2006; Motolese 2012, pp. 150-157; Riello 2012; Docampo y Riello 2014, n. 9, pp. 130-134 (Riello) y n. 22, pp. 164-169 (Riello); Marías 2013, pp. 98-101 y 178-186; Marías 2014b, pp. 36-44; Pon 2014; Riello 2014.
- 3 Barthes 1967; Foucault 1969.
- 4 Álvarez Lopera 1987; Álvarez Lopera 2005-2007, vol. I, pp. 19-69; Storm 2011; Marías 2013, pp. 15-23.
- 5 Marías y Riello 2014; Marías 2014c.
- 6 Riello 2012.
- 7 La que significativamente construyeron, a un año de la exposición *El Greco de Toledo*, Marías y Bustamante 1981. Para un replanteamiento de la cuestión, véase Kagan y Marías 2014.
- 8 Pacheco (1649) 1990, p. 537.
- 9 Motolese 2012, pp. 150-157.
- 10 Steiner 2011, p. 103.
- 11 Con él se han relacionado el registro que aparece en el inventario que Jorge Manuel Theotocópuli redactó con motivo de su segundo matrimonio y escribió el 7 de agosto de 1621 y el 7 de agosto de 1622, que dice “zinCo libros de arquitectura manuescriptos el uno co[n] trazas”; y la referencia que hizo el propio Jorge Manuel en su solicitud de la plaza de maestro mayor del Alcázar de Toledo sobre cómo “ayudó a Dominico Greco, su padre, en un insigne libro que dejó hecho de arquitectura, dedicado a V. Majestad [Felipe III], sobre Vitruvio, donde se trata de toda la arquitectura, en que por muchos años trabajo continuamente”; véanse San Román 1927, p. 91, n. 2; Martín González 1958; Riello en Docampo y Riello 2014, pp. 237 y 244, n. 61.
- 12 Pérez Martín 2002.
- 13 Martínez de la Peña 1967.
- 14 Wethey 1962, vol. II, ns. 1, 29, 62, 78, 80, 81, 104, 105, 116, 117, 134 y 265.
- 15 Vallentin 1954, p. 80 relaciona el registro “vocabulario y gramatica di Alberto aca[r]isio” del inventario de bienes redactado por Jorge Manuel pocos meses después de la muerte del Greco con el *Vocabulario, grammata et orthographia de la lingua volgare* [...], con *ispositioni di molti luoghi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio* de Alberto Accarisi (Cento, 1543). Véanse también Marías y Bustamante 1981, p. 54, n. 58 y Riello en Docampo y Riello 2014, p. 239, n. 17.
- 16 Alonso de Villegas: *Flos sanctorum. Tercera parte e historia general en que se escriben las vidas de santos extravagantes y de varones ilustres en virtud*. Madrid, 1589, p. 32.
- 17 Por ejemplo en Marías y Bustamante 1981, pp. 126 y 234 o 131 y 235.
- 18 *Ibid.*, pp. 157 y 240.
- 19 Hadjinicolaou 2002 y Hadjinicolaou 2008.
- 20 Salvo en el caso de Alonso Berruguete; véase Salas y Marías 1992, pp. 98 y 129. Sobre las anotaciones de Tristán en el mismo ejemplar, véase *ibid.*, pp. 141-142.
- 21 Marías y Bustamante 1981, pp. 78 y 226. Davies en Davies 2003a, p. 297, n. 136, propone que las anotaciones a Vitruvio “they were done in the early 1580s” porque el Greco se refiere a Rodrigo de la Fuente en tiempo presente, luego debió de escribirlas antes de su muerte en 1589, y por el uso de numerosas palabras italianas. En cambio, dadas las dificultades que el Greco tuvo siempre con el idioma y teniendo en cuenta la afirmación sobre su edad, lo más probable es que hiciera sus anotaciones en la última década del siglo XVI.
- 22 Marías y Bustamante 1981, pp. 148 y 239.
- 23 *Ibid.*, pp. 150 y 239.
- 24 Riello 2014, pp. 54-56.
- 25 García Rey 1931; Gutiérrez 1983-1988; Riello, en prensa.
- 26 Que el Greco no testara y que solo diera velas son hechos que se consignan en su partida de defunción; véase Foradada y Castán 1876, p. 138.
- 27 Marías 2013, pp. 45-49; Casper 2014, pp. 16-28; Marías 2014a, p. 125.
- 28 Marías y Bustamante 1981, pp. 164 y 241.
- 29 Marías 2014b, p. 25.
- 30 Salas y Marías 1992, pp. 103 y 130.
- 31 Pacheco (1649) 1990, p. 349.
- 32 De Maio 1978.
- 33 Riello 2012.
- 34 Marías y Bustamante 1981, pp. 117 y 232.
- 35 *Ibid.*, pp. 110 y 230.
- 36 *Ibid.*, pp. 103 y 229.
- 37 *Ibid.*, pp. 151 y 240.
- 38 *Ibid.*, pp. 138 y 236.
- 39 *Ibid.*, pp. 88 y 227-228.
- 40 *Ibid.*, pp. 150 y 239.
- 41 *Ibid.*, pp. 97 y 228.
- 42 *Ibid.*, pp. 140 y 237. Sobre el papel que esta concepción desempeñó en la ideación de sus conjuntos escenográficos, véanse Bérchez 2012 y Bérchez 2014.
- 43 Una reduccionista comprensión de la perspectiva que se deriva, creo, de la lectura de los libros seminales, pero sesgados, de Erwin Panofsky Hubert Damisch.
- 44 Marías y Bustamante 1981, pp. 92 y 228.
- 45 Docampo y Riello 2014, n. 23, pp. 170-173 (Riello).
- 46 Marías y Bustamante 1981, pp. 80 y 226.
- 47 Pereda 2014.
- 48 Marías y Bustamante 1981, pp. 80 y 226-227.
- 49 *Ibid.*, pp. 105 y 165, 229-230 y 241. La cursiva es mía.
- 50 *Ibid.*, pp. 80 y 227.
- 51 *Ibid.*, pp. 105 y 229.
- 52 Hadjinicolaou 2014, p. 106.
- 53 Marías y Bustamante 1981, pp. 85 y 227.
- 54 *Ibid.*, pp. 170 y 242.
- 55 *Ibid.*, pp. 106 y 230.
- 56 *Ibid.*, pp. 120 y 232.
- 57 Hadjinicolaou 2014, pp. 102-104 y Marías 2014a, pp. 117-123.
- 58 Marías y Bustamante 1981, pp. 165 y 241. La cursiva es mía.
- 59 *Ibid.*, pp. 93 y 228. La cursiva también es mía. No se ha recalado suficientemente, creo, que es esta “luz del mediodía” la que produce unos contrastes más vívidos y subrayados entre las zonas de luz y las zonas de sombra, contrastes que, por cierto, caracterizan la producción del Greco desde, al menos de forma generalizada, el retablo que hizo para la iglesia del colegio de doña María de Aragón en Madrid.
- 60 Salas y Marías 1992, pp. 126, 128 y 131.
- 61 Marías y Bustamante 1981, pp. 170 y 242.
- 62 *Ibid.*, pp. 80 y 227.
- 63 Docampo y Riello 2014, pp. 34 y 69. La cursiva es mía.
- 64 Marías y Bustamante 1981, pp. 116 y 231.
- 65 *Ibid.*, pp. 124 y 233.
- 66 *Ibid.*, pp. 117 y 232.

*El Greco en blanco y negro: reflexiones en torno a las estampas de Diego de Astor*¹

María Cruz de Carlos Varona²

José Manuel Matilla

Museo Nacional del Prado, Departamento de Dibujos y Estampas

Entre 1605 y 1608, el grabador de Malinas Diego de Astor abrió, al menos, cuatro láminas de cobre reproduciendo cuadros originales del Greco. Solo conocemos cinco estampas realizadas a partir de ellas: la *Adoración de los pastores* (de la que se conservan dos ejemplares); *San Francisco y el hermano León*; *Santo Domingo de Guzmán* y *San Pedro y san Pablo*. Unas cifras verdaderamente reducidas si tenemos en cuenta que el propio medio del grabado tiene como principal cualidad la multiplicidad, es decir, la posibilidad de obtener a partir de una lámina de cobre un número considerable —que no infinito— de imágenes exactamente iguales, permitiendo de este modo la difusión de una obra a un público numeroso en cantidad, variado socialmente y repartido en el espacio geográfico.

Gracias al inventario realizado en 1614 a la muerte del Greco y al de 1621 con ocasión de la primera boda de su hijo Jorge Manuel, sabemos que hubo, por lo menos, doce planchas, si bien el primero de los citados inventarios solo recoge diez y es el segundo el que ofrece la última cifra³. Desde 1609 Diego de Astor pasó a trabajar en la Casa de la Moneda de Segovia, cerrándose de esta manera, que sepamos, su colaboración con el taller del cretense.

Las estampas fueron recogidas ya en los primeros trabajos monográficos sobre el Greco y posteriormente se han incluido prácticamente en todos los estudios dedicados al artista⁴. Pese a esta abundante bibliografía, persisten una serie de incógnitas en cuanto a su origen y funciones a cuya resolución nos proponemos contribuir en las páginas que siguen.

Este texto se centra en una reevaluación de estas obras a través de un análisis de sus características materiales, atendiendo a las peculiaridades del arte gráfico y, por tanto, no mirándolas únicamente desde la perspectiva de la producción pictórica del Greco. En segundo lugar, reflexiona sobre la autoría de pintor y grabador que las propias estampas evidencian y, por fin, especula sobre su finalidad y público potencial.

En relación con el primero de nuestros objetivos, el análisis de estas estampas desde la perspectiva de la producción pictórica del Greco ha sido la tónica dominante en la historiografía hasta ahora, considerando únicamente su dimensión como estampas de reproducción⁵, pues ni sus aspectos técnicos ni los culturales han merecido hasta ahora poco más

que breves referencias bibliográficas. La razón de todo ello quizá esté en la dificultad de análisis de unas obras privadas de referencias documentales que nos permitan comprender por qué y para qué se hicieron. Solo el estudio de las obras mismas y de su contexto histórico-artístico podrá permitirnos obtener alguna respuesta aunque, sobre todo, nos inducirá a formular más preguntas.

Como decíamos, existe una serie de incógnitas respecto a estas estampas y no está de más comenzar recordando algunas. La primera se refiere al número total de estampas que se realizaron. De la lectura de ambos inventarios podemos deducir en primer lugar el incremento de las láminas inventariadas, que pasan de diez a doce, de lo que se desprende que, si es que el primer inventario no era incompleto, el propio Jorge Manuel se encargó de continuar con la reproducción de la obra de su padre. Pero tampoco la somera descripción documental nos ayuda a precisar cuáles eran los contenidos de dichas láminas, pudiendo tan solo especular con que serían grabados de reproducción de las pinturas del Greco, semejantes a los cuatro ejemplares conservados.

El inventario de Jorge Manuel apunta también a una distinción de las doscientas estampas que se mencionaban en el de su padre, especificando entre cien de las que no precisa mayor información que su número, y otras cien “hechas en casa”, refiriéndose probablemente a que fueron grabadas y estampadas en su propio taller. Este dato es importante pues vendría a avalar la idea de que el Greco supervisó personalmente este proyecto, para lo cual hubo de adquirir un tórculo y tener bajo su tutela al grabador y estampador encargado de la realización de dicho trabajo, Diego de Astor, del que siempre se ha dicho que estuvo en su taller como aprendiz, pese a la carencia de documentos que lo atestigüen. Pero el hecho de que en 1621 se inventarién cien estampas, y que estas fueran parte de aquellas doscientas anotadas en 1614, supone un indicio desconcertante, pues vendría a documentar que por algún motivo que desconocemos un buen número de las estampas producto de la edición de aquellas láminas habrían permanecido guardadas durante al menos siete años, esto es, sin haberse difundido. ¿Por qué hacer el gran esfuerzo económico que implica la realización de un grabado para luego permanecer guardado? Descontento con el resultado final, falta de mercado o precio excesivo son tan solo algunas posibles respuestas para esta circunstancia.

Otro interrogante serían los temas y el número total de obras que Astor realizó para el Greco. Respecto al primero, como hemos dicho se conservan dos estampas que reproducen la misma *Adoración de los pastores*, una en el Metropolitan Museum of Art y otra en la Colección Salas, y ambas se consideran realizadas a partir del cuadro del Greco existente en el Colegio del Patriarca de Valencia. En su *Viage de España* Antonio Ponz mencionó una estampa de este tema a partir de un original del Greco, pero refiriéndose a la *Adoración* existente en el convento toledano de Santo Domingo el Antiguo (hoy en el Museo del Prado) y no a la del Patriarca⁶. En su visita al Patriarca, Ponz mencionó la *Adoración de los pastores* y el *San Francisco y el hermano León* allí existentes⁷ pero no las estampas realizadas a partir de estas obras. ¿Confundió Antonio Ponz ambos cuadros y citó una estampa realizada a partir del de Santo Domingo el Antiguo de Toledo cuando quería referirse al del Patriarca? ¿O existió también una estampa realizada a partir del primero?⁸.

Varios estudiosos del Greco han especulado con la posibilidad de que también se refiriesen a estampas obras atribuidas al Greco en inventarios de colecciones particulares del siglo xvii en Madrid y Toledo, citadas como “láminas” en los documentos⁹. Por nuestra parte, dado lo ambiguo del término “lámina”, que si bien suele designar en los inventarios

antiguas obras pictóricas con soporte diferente al lienzo (metal o piedra) pero también puede referirse a planchas grabadas o estampas, hemos optado por no considerar estampas las obras citadas como “láminas” en tanto no haya más datos que permitan afirmarlo con seguridad¹⁰.

Por fin, un tercer interrogante sería tratar de dilucidar cuál fue la relación entre el Greco y Diego de Astor, una relación que la historiografía ha fijado en términos de maestro-discípulo. La única publicación monográfica relativa al grabador se hace eco de ello al señalar que Astor se estableció en Toledo como discípulo del Greco a comienzos del siglo xvii¹¹. Este supuesto discipulado ha condicionado en ocasiones el análisis de las estampas, al explicarse características propias de las distintas fases del proceso de grabado como pruebas de la impericia del supuesto aprendiz¹².

Pinturas, estampas y fama artística

La realización de las estampas a partir de originales del Greco por Diego de Astor presenta un caso excepcional en el contexto español de finales del siglo xvi y principios del xvii y, para evaluarlo en su justa medida, es necesario tener en cuenta dos precedentes significativos: los europeos principalmente, pero también las tímidas iniciativas, finalmente fracasadas, tendentes a la creación en España de una tradición de estampa de reproducción.

Estas últimas fueron encabezadas por el burilista amberino Pedro Perret, establecido en Madrid en 1583 a instancias de Juan de Herrera para llevar a cabo la estampación de los diseños del Escorial¹³. Perret, quien conoció en Roma a Cornelis Cort y su obra para Tiziano, había trabajado principalmente como autor de estampas de reproducción para prestigiosos talleres en Roma y París. Trajo consigo a España la pericia de un burilista al nivel de los mejores de Europa, proponiendo una técnica alternativa a la obsolescente entalladura, y ello le valió su nombramiento como grabador del rey en 1595. Sin embargo, nunca dejó de mantener contactos con su tierra natal, como evidencia que en 1594 ingresara en la corporación de San Lucas de Amberes.

Los resultados del intento de establecer una tradición de grabado en suelo hispano cuajaron con la llegada, en los primeros decenios del siglo xvii, de un variado grupo de grabadores procedente del norte de Europa dispuesto a satisfacer las necesidades del mercado. Aunque pronto serían reorientados, en función de la demanda, hacia el retrato y el frontispicio, sí se realizaron algunas estampas de reproducción en la primera mitad de siglo, destacando en este sentido autores como Cornelis de Beer, que con escasa fortuna abrió una tienda para el comercio de estampas y costeó la producción y distribución de las obras de algunos de sus colegas como Juan de Noort.

Las fechas del comienzo de esta iniciativa son cercanas a la relación Astor-Greco, ya que Perret realizó las estampas del Escorial en 1583-1589 y unos diez años después se produjo su nombramiento regio; parece indudable, pues, que sí existieron intentos tanto de la propia monarquía como de las élites intelectuales del reino de iniciar una práctica del grabado calcográfico, y quizá esto animara al Greco a desarrollar este proyecto¹⁴.

En todo caso, deberían buscarse razones del fracaso de la realización de estampas de reproducción en nuestro país en motivos como las propias circunstancias de la monarquía que controlaba políticamente Flandes, el mayor centro de producción de imagen impresa de Europa, así como en una mayor actividad censora en la península¹⁵.



Fig. 1
Ugo da Carpi por dibujo de Parmigianino: *Diógenes*,
1520-1530. Claroscuro, 482 x 346 mm. Londres,
The British Museum, inv. 1859,0709.2376



Fig. 2
Parmigianino (1503-1540): *Natividad*, 1524-1530.
Aguafuerte, 120 x 79 mm. Londres, The British Museum,
inv. W,1.30

El segundo de estos precedentes, el europeo, sí representaba en cambio una tradición sólidamente asentada y, por su experiencia en el ámbito artístico italiano, el Greco conocía —y quizá quiso emular— las asociaciones de Rafael con Marcantonio Raimondi y Tiziano con Cornelis Cort¹⁶. Cort trabajó con Tiziano en 1565-1566 realizando seis estampas a partir de diseños suyos. En los primeros estados de todas ellas aparece la firma de Tiziano, pero no la del grabador, aunque en los más tardíos sí se incorporó su nombre¹⁷. De nuevo en 1571 realizaría dos estampas más, firmadas por él.

Tal como resume Matteo Mancini, la colaboración profesional entre ambos se inscribe en la línea iniciada por Andrea Mantegna, el primer artista que recurrió a la difusión gráfica, aunque en sus estampas no se cite ni el nombre del autor ni el suyo como inventor. El caso de Rafael y Marcantonio Raimondi es el primero en el que se consignan menciones de autoría para inventor y grabador, aunque son conocidos también los problemas que el último tuvo con Durero y su serie de la *Vida de la Virgen* y que llevarían al artista alemán a la obtención de un privilegio imperial para proteger sus derechos. También Tiziano, por los años de su colaboración con Cort, obtendría un privilegio del senado veneciano, el 4 de febrero de 1567, con idéntica finalidad.

A pesar de que se ha considerado a Cornelis Cort como el perfecto traductor de Tiziano al medio gráfico, muchas de sus estampas a partir de originales del pintor no son copias sin más, como demuestran los casos de la *Gloria* o la *Anunciación* de San Salvador de Venecia, en los que se introdujeron cambios significativos respecto a los cuadros del cadorino¹⁸.

Sin duda, el Greco conocía bien la relación entre Tiziano y el arte gráfico y no nos referimos solo a su relación profesional con el grabador de Hoorn, de la que quizá fue testigo presencial pues se encontraba en Venecia en 1568, sino a otras experiencias previas del pintor con maestros como Ugo da Carpi.

¿Qué pensaba el Greco del medio gráfico? En sus anotaciones a las *Vidas* de Vasari y en sus comentarios al Vitruvio editado por Daniele Barbaro, nos ha dejado opiniones sobre grabados y grabadores. Sin embargo, estos comentarios no han sido tenidos en cuenta al estudiar la relación entre la pintura del cretense y el mundo de la estampa, ni al analizar las obras de Diego de Astor a partir de sus propias composiciones.

El Greco mencionó a Ugo da Carpi [fig. 1] dos veces en sus comentarios a las *Vidas*, la primera simplemente para señalar que lo consideraba “digno de ser nombrado” y la segunda, al compartir el juicio de Vasari de que, pese a tratarse de un mediocre pintor, su ingenio para otras cosas fantásticas no era menospreciable: “y harto lo ha mostrado en esto y se le debe mucho”, señaló el cretense. Aquello en lo que había mostrado Carpi su ingenio era en su “invención” del claroscuro, con el que podían recrearse de manera satisfactoria las gradaciones tonales de los pintores¹⁹. Carpi había comenzado, precisamente en Venecia junto a Tiziano, su transformación desde modesto artesano impresor para el mercado editorial veneciano a la de maestro capaz de trasladar convincentemente al medio gráfico las cualidades y efectos del dibujo²⁰.

Inmediatamente después, Vasari alude a otra técnica, la del aguafuerte, para señalar a propósito de la misma la pericia de Parmigianino [fig. 2] y resaltar dos estampas pequeñas (*Natividad* y *Llanto sobre Cristo muerto*) que también merecen comentario del Greco, en este caso para señalar que no alcanzó en esto tanta maestría como con sus dibujos²¹.

Hasta tres comentarios mereció, en sus notas a Vasari, Alberto Durero. La afirmación del florentino de que Durero se había convertido en tributario de su producción como grabador provocó la indignación

del artista²², que dedicó un contundente “chácharas” a la idea expresada por Vasari de que los artistas alemanes no supieran pintar desnudos. Más adelante, al leer que si Durero hubiera nacido en Toscana y estudiado en Italia hubiera sido el mejor pintor de su época, el Greco sentenció en su imperfecto español: “este no yo es lo que le hace salir de los límites”, frase que interpretamos como otra crítica más al autor de las *Vidas*²³.

El Greco también manifestó su aprecio por obras concretas: subrayó la descripción realizada por Vasari de una estampa de la *Virgen ante Cristo muerto* que Marcantonio Raimondi grabó sobre composición de Rafael, y ante la calificación de “bellísima” de otra estampa de Raimondi representando el *Martirio de san Lorenzo* exclamó: “fue tenida por tal y lo es, de manera que a este se le podría decir que por su honra no había de hacer otra cosa”²⁴.

En las anotaciones que realizó a otro de sus libros, la edición de los *Diez libros de arquitectura* de Vitruvio a cargo de Daniele Barbaro, el Greco nos dejó testimonio de la utilidad de la estampa para pintores y arquitectos, pero también una hermosa definición de las obras en papel como lugares de la memoria²⁵.

De todo ello podemos deducir que para el Greco el arte gráfico y algunos de sus más destacados artistas fueron estimables y que le interesaron los diferentes procedimientos técnicos. Sus palabras demuestran que, para él, ni la estampa ni sus artífices fueron un arte menor al servicio de la pintura, aunque tampoco obviara que, en ocasiones, los artistas se sirvieran de ellas para retomar obras o ideas con las que hubieran contactado en el pasado. ¿Perseguía el Greco, al encargar las estampas a partir de cuadros suyos a Diego de Astor, el objetivo de que su nombre y sus obras se perpetuaran más allá de los clientes habituales de las mismos? ¿Pretendía importar a su taller toledano esa práctica que había visto desarrollar a los pintores italianos?

Diego de Astor y el Greco

De Diego de Astor tenemos abundantes obras y noticias, siempre posteriores a sus años de colaboración con el Greco²⁶. Nacido en Malinas, en fecha que desconocemos en torno a 1584²⁷, probablemente comenzó su aprendizaje allí con el pintor Maurus Moreels I (c. 1560-1631), con quien corresponderá seguramente el “Maurus Maurice” pintor de Malinas a quien paga un dinero en 1615 que había cobrado de la herencia de sus padres, y que seguramente se debía a cantidades pendientes por su formación²⁸. En algunos de los primeros documentos que de él conocemos, como el citado u otro de junio del año siguiente, dice llamarse “Diego de Astor, alias Apóstol”²⁹, seguramente el sobrenombre por el que le conocían en su entorno.

Desde su llegada a Toledo, antes de 1606, al parecer estuvo trabajando exclusivamente en las estampas del Greco según deducimos de las firmas, realizadas en 1606-1608, aunque hayamos localizado una obra suya publicada fuera de Toledo, en 1607³⁰. El 7 de febrero de 1609 se casó con Isabel Vare o Varé, hija de Felipa Vare y Ludovico Buseguien, y en la carta de dote otorgada al efecto ya se menciona a Astor como “entallador del Enxenio de Segovia, criado de Su Magestad, residente en esta Corte”. En este documento se señala que era menor de 25 años (lo que significaba no haber adquirido la plena mayoría de edad) y, días después, el 11 de febrero, era recibido como nuevo maestro en la Casa de la Moneda de Segovia³¹.

En documentos posteriores se indica que el matrimonio formado por Diego de Astor e Isabel Varé siguió residiendo los primeros años de vida en común en torno a la madrileña parroquia de San Martín, hasta que se trasladaron a Segovia³² y, en todo caso, Astor mantuvo contactos con la corte e incluso vivió algunas temporadas en la ciudad mucho tiempo después de haberse trasladado a Segovia, así que hubiera podido seguir colaborando con el Greco o su hijo de haberlo querido ambas partes.

Seguramente, la relación profesional con el cretense le resultó provechosa, pues el puesto en el ingenio de moneda de Segovia que consiguió nada más abandonar Toledo era un puesto permanente, dependiente de la corte, para el que se requería gran especialización, dado que esta ceca era una de las más modernas de Europa, puesta en funcionamiento por técnicos alemanes a ejemplo de la ceca de Hall³³. Y, de hecho, cuando se puso en marcha la imprenta de papel sellado en 1636, se recomendó también a Astor la labor de tallar los sellos, por lo que el desempeño de su labor en Segovia debió de resultar satisfactorio.

Estos cargos oficiales le impidieron llevar a cabo una labor como grabador de forma estable y continuada durante el resto de su vida, pero siempre siguió haciendo frontispicios para libros y colaborando en empresas de importancia relacionadas con la monarquía. Por ejemplo, en mayo de 1617 el cosmógrafo regio y profesor de matemáticas del futuro rey Felipe IV João Batista Lavanha señalaba que Astor había estado realizando por orden suya las planchas para el mapa de Aragón que llevaba a cabo³⁴.

Las circunstancias de su llegada a Toledo y su toma de contacto con el candiota siguen siendo un misterio. Es posible que Astor llegara a la ciudad por su cuenta, en busca de trabajo a sabiendas de la falta de grabadores en la península a comienzos del siglo XVII. En Toledo, como señaló Richard Kagan, no podía hablarse de estancamiento intelectual en tiempos del Greco y existía “un grupo pequeño pero relativamente acaudalado de eclesiásticos, comerciantes y nobles que estaban dispuestos a conceder su mecenazgo a poetas y pintores por igual”³⁵. Quizá algunos de sus posteriores patronos, como Lavanha, lo animaron a venir a España, pues el portugués viajó a Flandes en 1601 por encargo de Felipe III para recopilar datos con el fin de escribir la historia de la monarquía española³⁶, y regresó a España en 1604, es decir, en fecha cercana a la primera actividad documentada de Astor en Toledo. Incluso el propio Pedro Perret, pionero como dijimos en la implantación en nuestro país de una escuela de grabadores, pudo haber facilitado la llegada de su joven compatriota.

Tampoco los contactos y circunstancias personales de Astor habrían de dejarse completamente al margen de este interrogante. La familia de su esposa era de origen flamenco (Amberes y Bruselas) y llevaban tiempo establecidos en la península. Su suegra Felipa Vare era hija del mercader Juan Bautista Varé, quien se trasladó a España en 1588 para hacerse cargo de las gestiones de compraventa de la famosa “colgadura rica” que le había encargado Felipe II³⁷. Y, además, Astor también tuvo relaciones con el cuerpo de archeros del rey, un grupo al que pertenecieron muchos pintores y grabadores, y en 1615 y 1617 dos de ellos habían actuado como apoderados de Astor en Madrid³⁸. También el Greco y su hijo tenían relación con archeros por los años de su colaboración con Diego de Astor; por ejemplo en 1604 uno de ellos, Carlos Giles, actuó como testigo del pintor en un documento de 29 de octubre de ese año. Con el tiempo, Jorge Manuel se casaría con su viuda, Gregoria de Guzmán³⁹.

Una última hipótesis nos lleva a pensar que el contacto de Diego de Astor con el Greco pudiera haberse producido a través de una de las



Fig. 3
Diego de Astor por pintura del Greco: *Adoración de los pastores*, 1605. Talla dulce: aguafuerte y buril, 468 x 345 mm. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, A Hyatt Mayor Purchase Fund, inv. 1978.545.1

personas más cercanas al candiota desde, al menos, 1586, si no antes, Pedro Salazar de Mendoza⁴⁰. Mendoza probablemente fue coleccionista de obras de Diego de Astor, como algunas de las numerosas estampas inventariadas a su muerte en Toledo, que pudieran corresponder con obras del grabador de Malinas⁴¹. Que tuvo al menos trato comercial con él es evidente porque en 1622 Astor realizó el frontispicio de una de sus obras a partir de un dibujo de Juan Bautista Monegro⁴². Salazar de Mendoza fue también el responsable del encargo a otro grabador flamenco, Alardo de Popma, de la realización de las estampas para su *Crónica de la excelentísima casa de los Ponçes de León*, llevadas a cabo entre 1617 y 1620, y colaboró en las gestiones para que el secretario del duque de Arcos pagara al grabador una remuneración equivalente al tiempo y al esfuerzo que este había invertido en su trabajo⁴³.

El canónigo estaba profundamente implicado en la glorificación de su ciudad, en conseguir que la corte regresara a Toledo y en ayudar a revitalizar una economía que inició un lento pero inexorable declive desde la segunda década del siglo xvii⁴⁴. Parte de sus desvelos se dirigió a dinamizar la producción cultural en Toledo, por lo que no es descabellado plantear que fuera él quien pusiera en contacto al Greco y Diego de Astor.

Las estampas

La primera de las estampas conservadas, la *Adoración de los pastores* [fig. 3], está fechada en 1605⁴⁵. Diversos factores nos permiten asegurar que es uno de los más notables ejemplos de la obra gráfica realizada en España en el siglo xvii. En primer lugar su tamaño, pero también la dificultad formal de la pintura que reproduce, su ambición artística y su complejidad iconográfica. El atento análisis de la estampa nos permitirá justificar estas afirmaciones.

Su tamaño es prácticamente el doble que el de las otras estampas a partir de pinturas del Greco que se conservan; un formato excepcionalmente grande también en el ámbito del grabado español de aquel periodo, acostumbrado a hojas de menor tamaño, acordes con los formatos más manejables del libro, fundamentalmente cuarto y folio. Solamente las estampas de Pedro Perret del Escorial, de las que como hemos mencionado el Greco era poseedor, fueron realizadas en un tamaño mayor. También eran de ese formato algunas de las estampas sueltas de origen flamenco e italiano que el pintor utilizó como modelos para sus propias composiciones⁴⁶. El tamaño nos revela la voluntad de elaborar una estampa de calidad formal en la que pudiera quedar reflejada la complejidad de la pintura, y en la que quedase demostrado el deseo del Greco de equipararse a otros pintores italianos o flamencos que ya habían difundido sus composiciones a través de las estampas.

La realización de trabajos de este tipo suponía una notable inversión económica en la medida en que al coste de los materiales —el cobre, la necesidad de tórculo, las tintas y el papel— habría que sumar el pago por el trabajo del grabador. Según se desprende del único contrato conocido en esta época entre editor y grabador, el precio por abrir una lámina de aproximadamente la mitad del tamaño de esta, es decir, de tamaño folio, era de 200 reales, y el periodo de trabajo necesario no era inferior a un mes⁴⁷. Extrapolando estos datos, podríamos calcular que para una lámina como esta, Astor debió invertir no menos de dos meses, y su remuneración rondaría los 400 reales, cantidad nada despreciable si tenemos en cuenta que en el ejemplar de la *Adoración* conservado en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York figura una cifra manuscrita que lo



Fig. 4
El Greco: *Adoración de los pastores*, c. 1603-1605. Óleo sobre lienzo, 136 x 116 cm. Valencia, Colegio del Patriarca, inv. 96

valora en 4 reales. Es decir, que solo para amortizar la parte contractual del trabajo deberían venderse, al menos, 100 ejemplares. Las tiradas, según se desprende de aquel mismo contrato, eran grandes en el caso de las ilustraciones para libros, ya que estaban vinculadas al comercio editorial, y como se especifica en el referido contrato, se le exigía al grabador que de la lámina se pudieran estampar al menos 2.200 ejemplares sin necesidad de retollarla por desgaste. Carecemos de referencias que nos remitan al número de ejemplares que se tiraban de estampas sueltas, aunque hemos de pensar que, sobre todo aquellas difundidas a través de cofradías e iglesias, pudieran alcanzar cifras semejantes⁴⁸. Las referencias documentales sobre las estampas del Greco nos apuntan un único y poco preciso dato sobre las cantidades editadas: las 100 estampas “hechas en casa” del inventario de 1621, que acaso podría referirse al número de estampas no vendidas y, ya se trate de la tirada de una sola lámina o de varias, denota un limitado número de ejemplares editados. Lo cierto es que esta, al igual que las otras tres, denota una voluntad por parte del Greco de difundir a través del grabado su obra pictórica, y hacerla asequible no solo a aquellos que pudieran ver directamente los cuadros.

La presencia del nombre del pintor en el interior del lienzo, en letras griegas como es característico de su obra, revela la personalidad del Greco, orgulloso de su autoría hasta el punto de incluir su firma dentro de la estampa, como en el cuadro original, si bien es necesario indicar que a diferencia de lo que sucede en las pinturas, en las que tras el nombre figura la palabra *εποίη* (lo hizo), en las estampas esta palabra ha desaparecido, reconociendo de este modo que esta no es obra material suya, sino que suyo es solo el modelo⁴⁹. La autoría del grabador está claramente reflejada en la estampa a través de su nombre, grabado con caracteres caligráficos. Sin embargo, pese a esta mención explícita, estas estampas rompen con la tradicional forma de indicar las diferentes responsabilidades: *invenit* o *pinxit* para el autor de los modelos, y *sculp-sit* o *fecit* para el grabador.

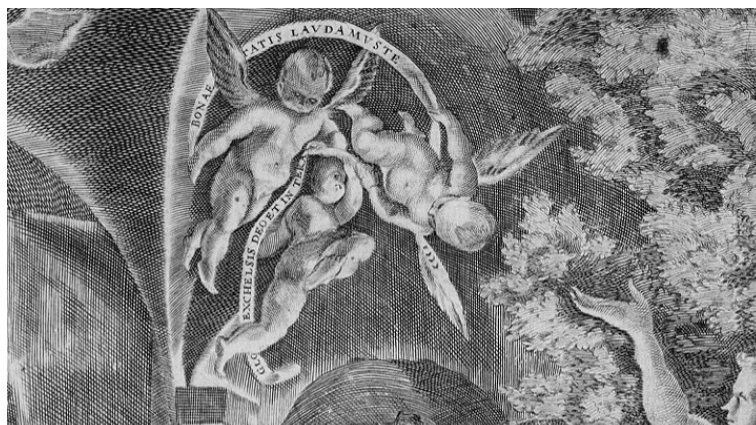
Este modo de incluir el nombre del Greco dentro de la imagen es excepcional tanto en el ámbito del grabado español como en el europeo, que se ajusta también a los modos referidos anteriormente. De ello se deduce una personalidad diferente, dotada de voluntad de reconocimiento, más allá de la mera mención informativa en la parte inferior de la estampa. Pero también el modo en que Astor indica su autoría, con mención expresa de la ciudad en la que la elabora, Toledo, y el año, 1605 en este caso, revela explícitamente la decisión de vincular el nombre del Greco al suyo y al de la ciudad en la que desarrollan ambos su actividad. Y es que no hemos de olvidar que si el Greco es en esta fecha un artista reconocido en su entorno, no ocurre lo mismo con Astor, recién llegado a la ciudad, de cuya actividad esta es la primera obra conocida.

En toda estampa que reproduce una pintura, la relación entre ambas en función de la inversión o no del original y las diferencias formales que pueden apreciarse, son aspectos importantes que revelan los procedimientos de trabajo del grabador y, en ocasiones como esta, del propio autor del modelo pictórico. Como en gran parte de las estampas denominadas habitualmente “de reproducción”, es frecuente encontrarnos con una inversión de la imagen en la estampa en relación con el original pictórico. Esta circunstancia, como veremos más adelante, es producto de un proceso técnico, y no suponía ningún problema conceptual en la época, ya que se repetía una y otra vez.

Pese a esta inversión, la comparación con la que puede ser considerada como pintura original de la que parte el grabador, conservada desde comienzos del siglo XVII en el Colegio del Patriarca de Valencia [fig. 4],

Fig. 5

Diego de Astor por pintura del Greco: Detalle del grupo de ángeles de la *Adoración de los pastores*, 1605. Talla dulce: aguafuerte y buril, 468 x 345 mm. Nueva York, Metropolitan Museum of Art de, A Hyatt Mayor Purchase Fund, inv. 1978.545.1



nos permite apreciar en primer lugar que en todo lo sustancial, tanto en las figuras como en los fondos, hay una absoluta identidad. Sin embargo un par de cambios, aparentemente poco significativos, nos obligan a pensar que el Greco supervisó minuciosamente todo el proceso. El principal cambio reside en el grupo de ángeles que vuelan en la parte superior de la composición cantando alabanzas al Niño [fig. 5]. En la pintura de Valencia, el ángel del centro proyecta una de sus piernas directamente hacia abajo, rozando casi con la cabeza del joven pastor que desde el fondo nos mira y proyecta su brazo hacia delante en escorzo. La estampa sin embargo ha modificado ligeramente la disposición de este conjunto angelical, y especialmente la pierna del ángel central ha variado su posición, rompiendo el eje vertical de la pintura al desplazarla hacia la izquierda, de modo que la parte superior de la cabeza del pastor ha quedado liberada de interferencias visuales. ¿Qué conclusiones podemos inferir de este cambio aparentemente insustancial?

La primera de ellas es que difícilmente podemos pensar que el mismo grabador asumiese la realización de un cambio como este por decisión propia, por lo que es obligado pensar que fuese el propio Greco quien en el dibujo preparatorio elaborase dicho cambio, consciente de que esta modificación mejoraba la composición haciéndola más clara. Pequeños cambios como este son apreciables también en el proceso creativo del Greco para esta pintura, pues en el boceto que se conserva en el Metropolitan Museum of Art⁵⁰ todavía mantiene la disposición del grupo de ángeles mientras que la cabeza del buey aún no ha sido reubicada junto a la Virgen y está todavía en la parte inferior de la composición. Pequeños detalles como estos nos hablan de un meticuloso proceso de elaboración en el que en cada paso se van encajando las figuras a través de pequeñas modificaciones en la búsqueda de una mayor claridad compositiva. Son numerosos los grupos de ángeles en actitudes similares presentes en diferentes pinturas del Greco⁵¹. Ello nos lleva a plantear el empleo de modelos reutilizables por parte del artista, a lo que se refirió Francisco Pacheco, en su *Arte de la Pintura*: “Domenico Greco me mostró, el año 1611, una alhacena de modelos de barro de su mano, para valerse de ellos en sus obras”⁵². De este modo el pintor podría mover los ángeles, modificando sus escorzos y elegir la mejor opción para cada caso. Cabe también la posibilidad, recientemente apuntada por Leticia Ruiz, de que el Greco se sirviera de los denominados “anthivola”, un tipo de dibujos que se utilizaban para el traslado de las composiciones en la pintura mural en el arte postbizantino y que seguramente conocía por su formación cretense. Estos dibujos permitían reproducir de forma sistemática composiciones ya efectuadas y reutilizar de este modo el trabajo, repitiendo modelos o variándolos ligeramente⁵³.



Fig. 6
Diego de Astor por pintura del Greco: Detalle de Adán de la *Adoración de los pastores*, 1605. Talla dulce: aguafuerte y buril, 468 x 345 mm. Nueva York, Metropolitan Museum of Art de, A Hyatt Mayor Purchase Fund, inv. 1978.545.1

Esta estampa sería por tanto un paso más en ese proceso de depuración, que continuaría en la pintura del mismo tema pintada para acompañar sus restos mortales en el convento de Santo Domingo el Antiguo. En este último cuadro, el cambio de ubicación de san José, ahora a la izquierda, ha invitado a pensar a algunos especialistas que el Greco pudo haberse inspirado en la estampa para adoptar dicho cambio compositivo⁵⁴.

Otra variación se produce en el personaje que aparece en segundo plano en cuadro y estampa, en un fondo de paisaje [fig. 6]. En la pintura es difícil distinguir si se trata de un pastor o un ángel, como puso de manifiesto Álvarez Lopera⁵⁵, pero en la estampa se distingue con claridad que se trata de un varón desnudo, lo que nos llevaría a identificarlo con Adán. Sobre ello volveremos más adelante, pero ahora solo nos interesa constatar que, debido a esa identidad poco clara en la pintura, no es de extrañar que cuando Astor tuviera que grabar la composición necesitase saber con precisión qué debía representar y de ahí que su figura se perciba con más claridad en la estampa. Un cambio como este implica necesariamente la participación del pintor en la supervisión del grabado a través de la elaboración del dibujo preparatorio.

Resulta difícil determinar cómo podrían haber sido estos dibujos preparatorios. A la circunstancia frecuente de que este tipo de dibujos se deterioraban como consecuencia de su utilización durante el proceso de elaboración del grabado, se une en el caso del Greco el reducidísimo número de hojas suyas que se conservan⁵⁶, apenas cuatro seguras, pese a que los inventarios de 1614 y 1621 se anotaran ciento cincuenta y “Dozientos y cinquenta dibujos de blanco y negro en istorias, y otros dibujos de modelo” respectivamente. Es posible que un buen número de estos fuesen de su propia mano, aunque también cabe la posibilidad de que una parte fuesen de otros artistas que él había coleccionado. Así pues, aun teniendo en cuenta que no es lo mismo un dibujo preparatorio para grabar que uno para una pintura, pues los objetivos, al ser diferentes, también condicionan el tipo de dibujo, no queda otro planteamiento que observar cómo son los cuatro dibujos conservados (tres para Santo Domingo el Antiguo y otro de su etapa italiana) e inferir cómo serían los que se hicieron para estas estampas. Lo primero que llama la atención es, pese a su carácter muy abocetado, la existencia de un marcado contorno de las figuras elaborado a pluma y unas pinceladas muy sueltas de aguada y albayalde que construyen sus volúmenes y sus luces. Los dibujos para grabar hemos de suponerlos mucho más precisos, pues habían de servir como referencia para que el grabador tuviese claros todos los detalles de la composición. Algunos indicios presentes en la estampa nos pueden ayudar a entender ese carácter lineal. Por ejemplo, si observamos atentamente la figura de san José, veremos en ella un contorno muy suave que va recorriendo la figura, y aunque no siempre visible, pues en ocasiones está oculto por las intensas buriladas, permite intuir que había existido en primer lugar un suave grabado al aguafuerte en el que estaban trazadas las líneas del contorno.

Por tanto el dibujo, que debía estar elaborado en un papel fino, debía tener precisamente trazados a pluma o lápiz los contornos de las figuras, y seguramente esbozadas las luces y las sombras con aguadas. Para ello la hoja debía haber sido previamente cuadrículada para reproducir con exactitud tanto los detalles como la disposición de la composición. Como se puede apreciar comparando la pintura con la estampa, en este caso, hay una casi total correspondencia entre ambas obras. De este modo el dibujo servía de instrumento para reducir el tamaño de la imagen, permitir su traslado a la lámina y facilitar al grabador una referencia sobre la obra original, en aquellos casos en que la tuviese delante. Esto último

quizá no sucediera con esta estampa, pues podemos suponer que Astor tendría acceso al original en el taller del Greco, donde parece que se hizo el grabado.

El entintado y estampación producían estampas con la imagen invertida con respecto al original debido al proceso de transferencia de la lámina al papel. Las fuentes antiguas no ofrecen valoraciones negativas de este proceso de inversión especular. No parece que a los artistas les preocupase que la imagen que se divulgaba ofreciese una visión inexacta de su obra. En el medio del grabado estaba en parte implícita esta singularidad, que sin embargo podía ser corregida mediante el empleo de otros procedimientos algo más complejos de transferencia mediante la utilización de un dibujo intermedio. Pero parece que la facilidad de reporte del dibujo a la lámina primaba sobre otros aspectos en estos casos de estampas que reproducían pinturas.

Llegados a este punto, nos encontramos con otro de los aspectos más notables de esta estampa, el modo en que Astor interpretó la forma de pintar del Greco, con sus formas dislocadas, pincelada rota, vibrante colorido e intensos contrastes lumínicos, y la tradujo a un lenguaje fundamentalmente lineal que se servía exclusivamente del blanco del papel y el negro de la tinta. Con cierta frecuencia, se han vertido opiniones poco halagadoras sobre este conjunto de cuatro estampas, pero desde nuestro punto de vista se ha hecho de modo muy similar al que la crítica clasicista hizo de la pintura del cretense, esto es, desde postulados muy académicos que consideraban que todo aquello que escapase del aguafuerte de creación artística o del riguroso grabado académico, no tenía cabida en el discurso de la historia del grabado, quedando fuera las estampas populares, las devocionales y la mayor parte de las ilustraciones del libro. Precisamente estas estampas reunían la mayor parte de estos factores adversos, y a ello se unía su pobreza material determinada por su mal estado de conservación y rareza —por no decir exclusividad al tratarse de ejemplares únicos a excepción de los dos de la *Natividad*—.

Esta crítica del grabado español del siglo xvii, manejando en gran medida tópicos fruto de un análisis superficial y parcial, ha censurado la calidad de la obra de estos artistas extranjeros que llegaron a España en la primera mitad del siglo y que fueron la fuerza de trabajo que nutrió la producción de imágenes en España. Sin embargo, la atenta observación de esta producción nos permite encontrar ejemplos notables⁵⁷.

Esta estampa es un buen ejemplo de ello. Como se ha apuntado, Astor era un joven grabador cuando acometió este trabajo. Formado en los Países Bajos, a buen seguro conocía excelentes ejemplos del grabado de reproducción de pintura, del mismo modo que el propio Greco era poseedor de algunos de ellos. En la España de 1605, la obra de Astor suponía una absoluta novedad y, para llevarla a cabo, el grabador adaptó la técnica de la talla dulce —una combinación de aguafuerte y buril—, a las particularidades de la pintura del cretense, logrando una calidad técnica que no volverá a repetirse en nuestro país hasta bien entrado el siglo xviii. En cierta manera, el proceso creativo del Greco de comenzar las pinturas esbozando un dibujo a punta de pincel con pigmento negro y después ir superponiendo planos de color para rematar el cuadro con pinceladas de luz y color va a encontrar su equivalente gráfico en la estampa de Astor, que primero esboza la línea con el aguafuerte para después ir superponiendo planos con buriladas variadas y zonas en blanco.

Astor emplea una sorprendente variedad de buriladas que adapta en función de lo que quiere reproducir, desde sencillas líneas que se entrecruzan de forma un tanto irregular a otras suavemente moduladas con



Fig. 7
Diego de Astor por pintura del Greco: Detalle de la *Adoración de los pastores*, 1605. Talla dulce: aguafuerte y buril, 468 x 345 mm. Nueva York, Metropolitan Museum of Art de, A Hyatt Mayor Purchase Fund, inv. 1978.545.1

puntos en el interior de intersecciones que ayudan a matizar los volúmenes, configurando suaves transiciones que van desde las delicadas representaciones de los rostros a las intensas sombras a la espalda de las figuras.

Especialmente notable es la manera de interpretar aquellas cualidades singulares de la pintura del Greco, pues Astor, en lugar de circunscribir las figuras, las desvanece mediante la ausencia de un contorno definido, de modo que las figuras aparecen con límites quebradizos y difusos [fig. 7]. Y al igual que en las pinturas las figuras se definen a través de intensas pinceladas negras o blancas fuera de su contorno, Astor construye espacios oscuros con intensos rayados o totalmente desprovistos de ellos para los contornos luminosos. Con esta forma de trabajar, de gran libertad en el empleo de los recursos gráficos, Astor consigue captar, a nuestro juicio, la esencia de la pintura del cretense, pese a que su estilo haya resultado áspero acorde con la forma habitual de entender el grabado.

Un último aspecto que resalta el carácter excepcional de esta estampa es la inscripción latina que aparece al pie de la misma, una inscripción que la historiografía ha pasado por alto hasta ahora. Sin embargo, se trata de un elemento clave para entender en su totalidad el tema representado, que más allá de tratarse de una *Adoración de los pastores*, alude a la Ley de la Gracia iniciada en el comienzo de la Redención, marcado por el nacimiento de Cristo. El texto de la inscripción es el siguiente:

“Qui genitus sine matre fui, cum sydera coeli/Matutina mihi iubila plena
darent/Nunc iterum genitus sine patre e virgine nascor/Caelicolae q
canunt, gloria Summa Deo”

Su traducción sería: “Yo que fui engendrado sin madre, al haberme concedido las estrellas innumerables alabanzas matutinas, ahora, concebido de nuevo sin padre, nazco de una virgen, y los habitantes del cielo cantan, suprema gloria a Dios”⁵⁸. Se trata de la adaptación muy próxima de un texto de Romano el Meloda, o el Cantor, autor originario de Emesa (Siria), donde nació hacia el 490, que se convirtió en el más famoso de los rapsodas cristianos de Bizancio⁵⁹. Después de ser ordenado diácono en torno a 515, se trasladó a Constantinopla, donde ejerció su ministerio hasta su fallecimiento (entre los años 555 y 562) en la iglesia de la Madre de Dios en el barrio de Ciro. Dado que pasó aproximadamente la mitad de su vida en Siria y la otra en Constantinopla, no es de extrañar que su obra poética sea una fusión de las tradiciones griegas y sirias⁶⁰.

Los versos del pie de la estampa proceden de un *kontakion*, homilía cantada en verso después de las lecturas, un género característico de la liturgia bizantina, utilizado por los cristianos en Oriente desde los primeros siglos, compuestos de un número de estrofas llamadas estancias a las que precede un proemio. Lo que aparece al pie de nuestra estampa es el proemio, llamado en griego *koukoulion*, que marca el carácter de todo el himno. La última estrofa del proemio sería el estribillo, que la asamblea cantaría en conjunto. En la liturgia bizantina los himnos eran cantados por el cantor desde el ambón, situado en el centro de la iglesia, mientras el pueblo a su alrededor respondía. Se hicieron para un público diverso, amplio y popular y en un lenguaje difundido como era el griego *koiné* (común).

Como decimos, el texto al pie de la estampa se corresponde, casi exactamente, con el proemio del IV Himno, segundo de los dedicados a la Natividad, en el que se cuenta una visita de Adán y Eva al portal de Belén para rogar a María que interceda por ellos ante el Niño. Se trataba de un himno compuesto para ser cantado el 26 de diciembre, que en la estampa se interpreta en versos latinos.



Fig. 8
Diego de Astor por pintura del Greco: *Santo Domingo en oración*, 1606. Talla dulce: aguafuerte y buril, 23,5 x 15,0 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España, inv. 14403

Dos son las reflexiones que nos suscita la lectura de esta información: los vínculos del Greco con la tradición cristiana ortodoxa y, desde luego, la mayor complejidad de la estampa de la que pudiera pensarse en un principio. Respecto a lo primero, es evidente que el Greco, nacido en una isla de tradición ortodoxa controlada por gobernantes católicos, se había formado en un entorno híbrido en el que, al momento de su nacimiento, el clima de tolerancia entre gentes de ambas confesiones era muy elevado⁶¹. Desde este punto de vista, no resulta tan importante la pertenencia del Greco a una u otra confesión religiosa cuanto la certeza de que conocía las ceremonias ortodoxas y, en consecuencia, este tipo de textos litúrgicos, populares hasta el extremo de estar escritos en griego común. Que los hubiera conocido en sus años de niñez y juventud parece, pues, lo más probable, pero de no haber sido así, es bien sabido que en Toledo —y en su círculo más íntimo— existieron prestigiosos helenistas que tenían amplio conocimiento de textos litúrgicos antiguos⁶².

En segundo lugar, como decíamos, la estampa resulta más compleja iconográficamente de lo que podía pensarse y es algo más que una ilustración del Evangelio de San Lucas (2, 7-14). La presencia de un texto en el que se alude a Adán nos permite identificar con él la figura del varón desnudo que aparece en segundo plano —con mayor claridad en la estampa que en la pintura— y convierte a esta, no solo en una representación de la Natividad, sino de la Redención, al mostrar el momento en que el hombre viejo encarnado por Adán viene a ser sustituido por el nuevo hombre que nace con Cristo. La estampa también amplía su ámbito de significación y desarrolla el tema teológico, planteado en la época patristica, de la simetría entre el papel de María y de Dios Padre en la venida al mundo del Hombre-Dios⁶³.

Si esta fuera la primera de las estampas realizadas para el Greco, resultaría sorprendente que con ella Astor hubiera alcanzado el momento culminante de su carrera como grabador, pero nos es imposible determinar si antes hubo otros trabajos, pues, como dijimos al principio, se inventarían hasta doce láminas en el taller del hijo del pintor, al que tampoco hay que descartar como posible instigador de este proyecto de reproducción pictórica a través del grabado.

Las otras tres estampas que conservamos, además de estar recortadas, presentan un estado de conservación que impide apreciar plenamente la calidad de la labor de grabado.

Siguiendo el orden cronológico, la segunda de las estampas conocidas está fechada en 1606, y reproduce una pintura de *Santo Domingo en oración* [fig. 8] cuyo original desconocemos, pero de la que se conservan numerosas copias, siendo la más reconocida la expuesta actualmente en el Museo de Santa Cruz de Toledo procedente de la parroquia toledana de San Nicolás de Bari.

Representa un extraordinario ejemplo de los diferentes usos que podían tener estas imágenes. A diferencia de las demás, la imagen resultante está en el mismo sentido de la pintura, como se ha encargado de subrayar la historiografía señalando también que la inscripción que aparece en la parte inferior está invertida, atribuyéndolo a impericia del grabador⁶⁴. Sin embargo, el estudio del único ejemplar, conservado en la Biblioteca Nacional de España, revela que se trata de una contraprueba, y por tanto lejos de reproducir la imagen en el mismo sentido de la pintura, lo que ofrece es una visión especular de la estampa original. Las contrapruebas se obtenían a partir de una estampa recién salida del tórculo, que tuviese por tanto la tinta fresca, y que se colocaba en contacto con una hoja de papel, pasándolas después por la prensa, de modo que parte de

Fig. 9
Diego de Astor por pintura del Greco: *San Francisco de Asís y el hermano León meditando sobre la muerte*, 1606. Talla dulce: aguafuerte y buril, 228 x 147 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España, inv. 42372

Fig. 10
El Greco: *San Francisco de Asís y el hermano León meditando sobre la muerte*, c. 1600. Óleo sobre lienzo, 168,5 x 103 cm. Ottawa, National Gallery of Canada



la tinta de la estampa pasaba a la hoja de papel, invirtiendo de nuevo la imagen, que de este modo quedaba en el mismo sentido que la lámina, el dibujo y la pintura que había generado el proceso. No tenemos referencias contemporáneas sobre la utilidad de dicho proceso, pero a juzgar por los ejemplos conservados, debemos suponer que fue relativamente usual durante los siglos XVI al XVIII, y quizá tenían la función de comprobar la relación visual con el original y como referencia para hacer correcciones sobre la lámina en caso de que fuera necesario⁶⁵. La comparación de una estampa original y una contraprueba permite apreciar que estas últimas, además de invertidas, son siempre mucho más pálidas, sin apenas relieve en las tintas y sin marcas de la huella de la lámina, lo que hemos podido constatar en nuestro análisis directo de la estampa, que permite ver el contraste entre el relieve y la viveza de la tinta en el *San Francisco* y la palidez y carencia de textura del *Santo Domingo*.

Además, la estampa muestra las huellas de su manipulación, ya que está formada por tres trozos de papel adheridos a un segundo soporte. El principal con la figura del santo; un fragmento superior cortado y vuelto a pegar, del que se ha perdido su parte inferior, lo que motiva que no encaje correctamente; y el inferior con la inscripción. El resultado es una estampa sin matices, muy plana, con zonas poco definidas y con lagunas sin tinta o zonas excesivamente oscuras sin gradación en las buriladas. Aunque el trabajo de esta lámina no alcanza la calidad del de la *Adoración de los pastores*, ya que no se sirve del complejo lenguaje de la red de rombos de la talla dulce, debemos intuir un preciso trabajo al aguafuerte especialmente apreciable en el fondo de paisaje. Quizá el inferior tamaño condicionó la menor elaboración del mismo.

La inscripción al pie de la imagen⁶⁶ permite adivinar intentos de una difusión más generalizada, al estar realizada en castellano y formada con elementos poéticos recurrentes en la literatura hagiográfica y religiosa de la época⁶⁷.

La tercera de las estampas muestra a *San Francisco de Asís y el hermano León meditando sobre la muerte* [fig. 9], en una composición invertida en relación al cuadro que le sirve de modelo, conservado actualmente en Ottawa (National Gallery of Canada)⁶⁸, pintado hacia 1600, por tanto solo seis años antes de la realización del grabado [fig. 10]. Las numerosas copias que conocemos de esta pintura hacen de ella una de las composiciones más exitosas del cretense⁶⁹, por lo que no es de extrañar que una de las razones para la realización de este grabado fuera el éxito comercial que podía lograr con la venta de una imagen muy demandada.



Fig. 11
Diego de Astor por pintura del Greco: *San Pedro y san Pablo*, 1608. Talla dulce: aguafuerte y buril, 282 x 247 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España, inv. 41250



Fig. 13
Diego de Astor por pintura del Greco: Detalles de *San Pedro y san Pablo*, 1608. Talla dulce: aguafuerte y buril, 282 x 247 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España, inv. 41250



Fig. 12
El Greco: *San Pedro y san Pablo*, c. 1607. Óleo sobre lienzo, 124 x 93 cm. Estocolmo, Nationalmuseum

El hecho de que la imagen de la estampa esté invertida en relación a todas estas copias descarta que pudiera haber servido como modelo para artistas de otros talleres interesados en copiar al Greco. La exactitud en la reproducción de la composición, así como en el modo de interpretar las pinceladas, denotan la voluntad de ser fiel al original. Como en la *Adoración*, son ligeramente perceptibles en algunas partes los trazos iniciales de aguafuerte para definir los contornos de las figuras para con posterioridad cubrirlas con un intenso conjunto de buriladas. Al igual que en la pintura, Astor trata de mostrar la suavidad de las manos y los rostros a través de breves, finas y ligeras buriladas, mientras que lo agreste del entorno rocoso de la cueva se plasma a través de rudos e intensos trazos. Un aspecto notable es el modo de interpretar las suaves y breves pinceladas paralelas que conforman los hábitos del santo y el hermano León; Astor sigue fielmente esta disposición, construyendo superficies también con pequeñas buriladas paralelas. Lamentablemente al estar recortado el único ejemplar conservado, desconocemos el contenido del texto incluido en la parte inferior, del que solo se intuye su existencia por las terminaciones visibles de los trazos ascendentes de las letras.

Lo mismo ocurre en la última de las estampas conocidas, fechada en 1608, con *San Pedro y San Pablo* [fig. 11]. El tema fue elaborado al menos dos veces por el Greco, la primera hacia 1587-1592, en un cuadro conservado hoy en el Museo del Ermitage de San Petersburgo, y la segunda hacia 1607, hoy en el Nationalmuseum de Estocolmo [fig. 12]. Pese a la similitud entre ambos, la comparación con la estampa invertida nos permite afirmar que Astor copió el segundo modelo, mucho más próximo además a la fecha del grabado, pues tanto la fisonomía de ambos santos como su indumentaria nos remiten a este.

El artista grabó los rostros con notable precisión a base de ligerísimos trazos a buril, algunos sobre una base de aguafuerte, mientras que los mantos están concebidos con vigorosas buriladas para expresar su volumen y contrastes lumínicos. Al igual que en la *Adoración de los pastores*, y de forma novedosa en el contexto gráfico, Astor rompe las líneas de contorno de la figura con sombreados exteriores, del mismo modo que hace el Greco en su pintura, realizados con pequeñas buriladas que al tiempo que crean el contorno lo difuminan [fig. 13].

De nuevo el uso a que ha sido sometida la estampa nos impide valorar fácilmente las calidades, pudiendo apreciarse el desgaste especialmente en las zonas de más intenso rayado, donde la nitidez e intensidad de las tintas se ha ido perdiendo. La ausencia una vez más del texto nos impide inferir alguna información sobre los posibles destinatarios de la estampa.

Precisamente el tema de la recepción de estas obras nos plantea nuevas preguntas; ¿quiénes fueron sus poseedores? y ¿para qué se realizaron?

Respecto al primer interrogante, no hemos encontrado datos sobre la posesión de estas estampas en época del Greco, pues es muy poco todavía lo que sabemos sobre el uso y el coleccionismo de estampas en Toledo en la Edad Moderna, que solo escasamente aparecen en los inventarios conocidos⁷⁰. Sin duda, una colección destacada debió de ser la de Juan Ramírez de Arellano, cuya partición se efectuó el 6 de julio de 1694. Estaba casado con Gregoria de Galdo, de familia de escribanos, y en su poder se inventariaron 312 hojas de estampas y 86 estampas sueltas, grandes y pequeñas⁷¹.

También la que reunió un personaje relacionado con el Greco, el licenciado Jerónimo de Ceballos, abogado, ex regidor de Toledo, capellán real de Reyes Nuevos, gobernador del Consejo del Arzobispado y calificador del Santo Oficio, cuyo inventario se efectuó el 1 de agosto de 1644. En su estudio se citan 18 estampas de papel iluminadas con marcos dorados y 46 estampas de papas⁷². Otros personajes relacionados con el Greco, como Pedro Salazar de Mendoza, reunieron también colecciones significativas de obra en papel, como ya comentamos anteriormente.

Cualquiera de los dos citados en último lugar podría haber poseído una estampa como la de la *Adoración de los pastores* que, por su tamaño y el tipo de inscripción que lleva al pie, no estaba destinada a un público masivo. Otro candidato a considerar como potencial receptor para una estampa de este tipo sería el ya mencionado Antonio de Covarrubias.

Creemos que el *San Francisco*, el *Santo Domingo de Guzmán* y el *San Pedro y san Pablo*, tendrían sin embargo un público potencial más amplio, por varias razones. El primero representa la tipología de obra del Greco más apreciada por sus contemporáneos, y san Pedro es quien ocupa el segundo lugar en las preferencias de los toledanos entre los santos pintados por el Greco⁷³. En el caso de santo Domingo no se constata al mismo nivel su existencia en inventarios —y, por tanto, su popularidad— pero deduciríamos su intencionalidad de alcance más general en el texto que lleva a sus pies.

Es posible, pues, que al encargar a Diego de Astor que llevase sus obras a la estampa, el Greco estuviera pensando en dos tipos de público: un grupo formado por intelectuales como algunos de sus amigos toledanos y madrileños, clérigos o miembros del cabildo toledano que podían entender en toda su complejidad imágenes como la *Adoración de los pastores*, y otro constituido por un público amplio y general, que no tuviese posibilidad de acceder a sus cuadros y que demandase imágenes hagiográficas para usos devocionales⁷⁴.

Aunque no tengamos más datos sobre la posesión de estas obras en época del Greco, sí sabemos que en periodos posteriores estas estampas fueron especialmente apreciadas y coleccionadas por eruditos y artistas. Ya dijimos que, según su propio testimonio, Antonio Ponz poseía la *Adoración de los pastores*, quizá la misma que después estuvo en manos de Eduardo Bosch y luego pasó a la Colección Salas o la que hoy se conserva en el Metropolitan, si no un modelo diferente a partir del cuadro del mismo tema de Santo Domingo el Antiguo⁷⁵. La estampa conservada

en el Metropolitan fue vendida en Londres en 1978 pero se desconoce su procedencia anterior⁷⁶.

El *San Francisco* era a comienzos del siglo XIX propiedad de Ceán Bermúdez, quien la consideró obra apreciable por la corrección del dibujo y “por la exacta imitación” del original, lo que nos permite apreciar los motivos de valoración de esta obra en un contexto académico como el que él representaba⁷⁷.

El *Santo Domingo de Guzmán* fue donado a la Biblioteca Nacional en 1912 tras la muerte el año anterior de su poseedor, el pintor Cristóbal Férriz y Sicilia (Madrid, c. 1840-1911). Sabemos que era propietario de esta estampa gracias al testimonio de Cossío, que la consideró realizada a partir del cuadro para la parroquia de San Nicolás, hoy en el Museo de Santa Cruz⁷⁸. Sin embargo, en su publicación de las estampas donadas a la Biblioteca Nacional por los testamentarios del pintor, Manuel Velasco y Aguirre señaló que la obra donada fue en realidad una “contraprueba de un San Francisco de Asís”⁷⁹. Este testimonio nos hace dudar si hubo otra contraprueba de la estampa de *San Francisco*, o si Velasco —como parece más probable— equivocó la estampa de *San Francisco* con la de *Santo Domingo*.

Por último, el *San Pedro y san Pablo* se encontraba en 1864 en la colección de estampas de Valentín Carderera⁸⁰. Según el testimonio de Cossío, también poseía “planchas de grabados y documentos auténticos” del Greco el pintor Manuel Arroyo, pero no hemos podido corroborar esta información⁸¹.

Respecto a las razones para realizarlas, la ausencia de documentación fidedigna nos obliga a seguir especulando. Es evidente que el artista no fue ajeno —y en este sentido hemos de interpretar la presencia de su firma en el interior de las escenas en las estampas— al deseo de difundir su obra y personalidad como había presenciado en Italia. Sin embargo, no habría que confundir los términos de esta “difusión”, olvidando que, al momento de realizarse estas estampas, el Greco ya era un personaje conocido, respetado y admirado por muchos y aborrecido en casi igual medida. Por tanto no se trataba de difundir una personalidad y obra conocidos, sino de recrear un paradigma que ya gozaba de cierto prestigio en el ámbito italiano: la asociación de un artista de renombre con un grabador que, con el tiempo, se identificara de manera casi exclusiva con sus obras.

Aunque este fuera un motivo de peso, tampoco habría que descartar el interés por parte del pintor por el arte gráfico, un interés puramente artístico. En las páginas precedentes, hemos visto cómo el Greco expresó en las anotaciones que dejó en sus libros su interés y aprecio por los artistas gráficos y por algunas obras en concreto. Además, y así lo revelan los cambios constatados en la *Adoración* y la comparación del modo como están trabajadas las estampas con sus escasos dibujos seguros, supervisó de cerca el proceso de realización de las mismas.

Y sin duda este interés también ha de tenerse en cuenta si se considera que las estampas de Diego de Astor son obras con una calidad superior a la que se les ha atribuido tradicionalmente y que la severidad con que han sido juzgadas por la historiografía deriva de tres problemas: su estado de conservación, el desconocimiento sobre los procedimientos característicos propios del arte gráfico y el punto de vista desde el que se ha realizado este análisis: siempre “partiendo de” la obra pictórica del Greco y en relación a esta, ignorando en qué medida el punto de referencia adoptado en los análisis histórico-artísticos influye en nuestros dictámenes o valoraciones. Nada de ello debe hacernos olvidar que una estampa como la *Adoración* revela un nivel de complejidad técnica pocas veces superado por las que se realizaron posteriormente, a lo largo de todo el Seiscientos, en nuestro país.

- 1 Entregado este texto para su edición, hemos tenido noticia del descubrimiento entre los fondos no catalogados del Museo del Ermitage de San Petersburgo de cuatro estampas más de Diego de Astor. Dos ya conocidas por otros ejemplares, la Adoración de los pastores y Santo Domingo —aunque esta en su sentido original—; y dos nuevas, la Oración en el huerto y la Visión de san Francisco. Dichas estampas, que no hemos podido ver, serán objeto de un estudio a cargo de Mikhail Dedinkin, conservador de dicho museo. Este descubrimiento confirma la tesis suscrita en las páginas que siguen de la posible existencia de más estampas por composiciones del Greco.
- 2 Proyecto de investigación *El Greco y la pintura religiosa hispánica* (HAR2012-34099/ARTE) del Ministerio de Economía y Competitividad.
- 3 También hay discordancias respecto al número de estampas, ya que el inventario de 1614 solo menciona doscientas, mientras el de 1621 distingue entre cien estampas “de diferentes autores” y cien “hechas en casa” además de “tres libros de estampas” y el “escurial estampado” que podría referirse a una estampa suelta o la serie completa de los *Diseños* de Juan de Herrera. Los inventarios fueron publicados por Francisco de Borja San Román en 1910 (docs. 52 y XXV). Hemos consultado la transcripción de José Riello en Docampo y Riello 2014, pp. 221-237.
- 4 Destacando entre los primeros el libro de Manuel Bartolomé Cossío [(1908) 1983], p. 313, y Salas (1930), donde se daba a conocer la que él mismo poseía, entonces en manos de su abuelo, Félix Boix. Una de las publicaciones más recientes es Scholz-Hänsel y Wismer 2012, pp. 148-153.
- 5 La historiografía moderna se decanta por sustituir en ocasiones el concepto “grabado de reproducción” por “grabado de interpretación”, en la medida en que no se trata tanto de reproducciones como de interpretaciones elaboradas por otra persona a partir de unos modelos intermedios. No obstante, por razones de conveniencia, a pesar de su carácter problemático analizado brillantemente por especialistas como Lisa Pon (2004), seguiremos empleando el término “grabado de reproducción” en este texto.
- 6 Ponz 1772-1794, t. I, carta cuarta, 27, p. 166.
- 7 *Ibid.*, t. III, carta última, 17, p. 246.
- 8 Esta segunda posibilidad parece más cierta, dado que el propio Ponz, como veremos, era el poseedor de una estampa de Diego de Astor representando la *Adoración de los pastores* realizada, según él, a partir del cuadro de Santo Domingo el Antiguo. También Xavier de Salas (1930) señaló que debemos suponer la existencia de estampas distintas de este mismo tema realizadas a partir de estos originales distintos, así como Cossío [(1908) 1983], p. 313; pese a ello esta posibilidad no ha sido considerada en la historiografía más reciente.
- 9 Marías 2013, p. 297, nota 296, señalando como estampas la “lámina” de la Magdalena recogida en el inventario del caballero de Santiago Francisco Antonio Alcedo en 1713 (Agulló y Cobo 1981, p. 70) y el de Antonio Pérez de Landa y Hernani de Baqueola, que poseía una lámina del Entierro de Cristo; en este último caso, sin embargo, la mención en el inventario como “pintura de mano de Dominico Greco” parece invalidar que se tratara de una estampa.
- 10 Para un ejemplo de esta confusión, véase la siguiente referencia contenida en el inventario de Francisco Remírez de Sosa, receptor del Consejo de Castilla y Cámara de S. M.: “Una lámina de la Trinidad, original de Alberto Utero [sic] con su marco de ébano”, 400 [reales] (14-12-1676), parece indicar con seguridad que se trata de una estampa (Agulló y Cobo 1996, p. 3). Pero la mayoría de las veces el término se refiere a obras pictóricas. Bravo (1981) en su análisis de casi cien inventarios madrileños entre 1668 y 1672 incluye (p. 214) un cuadro de clasificación de obras por tipologías a partir de sus citas en inventarios que demuestra que, junto con los términos “iluminaciones”, “láminas” y “vitelas”, hay una categoría denominada “estampa”.
- 11 Roteta de la Maza 1978, p. 9, señala, partiendo del testimonio de Ceán Bermúdez, que allí Astor comenzó por grabar un san Francisco “para un Nicolás de Vargas”, pero como veremos se trata de un error de lectura. Ceán (1800, vol. I, pp. 80-82) señala que Astor “fue discípulo del Greco en el diseño y tal vez en el grabado...” [la cursiva es nuestra].
- 12 Roteta de la Maza (1978, p. 234) considera que el *Santo Domingo de Guzmán* y el *San Pedro y san Pablo* “se resienten de un tratamiento más lineal y convencional de la estampa, debido sin duda a inevitables fallos del grabador”. En cualquier caso, hay que reconocer que los documentos demuestran que, después de firmada la última estampa a partir de original del Greco que conocemos, Astor se casó y emprendió una nueva vida, lo que podría avalar que hubiera sido discípulo o aprendiz en su taller.
- 13 Sobre ello véase ahora, Blas, De Carlos y Matilla 2011, pp. 16-17.
- 14 Vale la pena tener en cuenta las palabras de Juan Gómez de Mora en febrero y junio de 1622 en apoyo de las solicitudes de diversas mercedes y ayudas de costa por parte de Pedro Perret. El grabador no solo había venido a trabajar al servicio de Su Majestad, sino que enseñaba su arte a un hijo suyo, lo que a juicio de Mora permitiría por fin a la corona tener grabadores a su servicio sin tener que ir a buscarlos a otros lugares. *Ibid.*, p. 62.
- 15 Scholz-Hänsel y Wismer 2012, pp. 148-153 alude a la primera de estas razones, así como a la menor consideración social de los artistas en España, que explicaría la ausencia de autorretratos y reproducciones de sus obras, así como a la supremacía política de la monarquía, que haría innecesaria la necesidad de difundir sus logros mediante los nuevos medios.
- 16 Sobre el primero de estos casos, véase Pon 2004. Sobre Tiziano y su relación con el arte gráfico, Rosand y Muraro 1976, y sobre su relación con Cornelis Cort, Mancini 2009, pp. 389-409.
- 17 Lo que según Bury (2004, p. 300) sugiere que, en un principio, Tiziano vio a Cort como un mero instrumento ejecutivo de la actividad editorial del pintor, reconociéndose su autoría solo después de que su reputación se hubiera asentado.
- 18 Mancini 2009, p. 394.
- 19 No se trataba, por tanto, del aguafuerte, al que se alude a renglón seguido en el texto de Vasari, como erróneamente se interpretó en la transcripción de sus notas a las *Vidas* en Salas y Marías 1992, p. 92.
- 20 Rosand y Muraro 1976, p. 20. Sobre Carpi y el claroscuro, véase también Lincoln 2000, pp. 75-85.
- 21 “En esto nunca llegó a tanta gracia, hombre” (Salas y Marías 1992, p. 92).
- 22 “Qué más hay que decir, y de esta manera hinchó [*Vasari*] los libros [*de las Vidas*]” (*ibid.*, p. 85).
- 23 Aunque, obviamente, no nos interesa aquí primordialmente la oposición a Vasari cuanto la implícita defensa de Durero y su actividad como grabador. Las dos últimas citas en *ibid.*, p. 92.
- 24 *Ibid.*
- 25 A propósito de Vitruvio y el capitel jónico: “Yo de música no sé, pero me parece que en el arte que usan los griegos se entiende que la calidad depende de la cantidad gracias a unas señales que hacen en la figura, en las que van poniendo la mano cuando cantan; pero, como he dicho, no sé de esto. Sin embargo, entiendo que si el oído del músico es como el ojo del pintor, es una gran cosa, y por ventura quiero decir, como lo entendiera Aristógenes, que en el arte no se pueden poner las cosas por palabras, porque ciertamente lo supremo de tales artes (por no decir de todas) no se puede poner por palabras, y por eso los que han hecho algo significativo en pintura, nunca trataron de medidas. Así, como contara don Giulio Clovio, que fue uno de los mayores iluminadores, al preguntar a Miguel Ángel sobre las medidas, este le dijo que se maravillaba de él, y que todos aquellos que trataban de medidas eran grandes estúpidos y desgraciados. En todo caso no quiero decir con esto que Aristógenes hubiera tenido que dejar de escribir, sino que quizá fue malentendido,

- como ocurre con Vitruvio respecto al capitel jónico, que muchos no han comprendido y todos han quedado lejos al compartir la opinión de que existe otro libro donde se explica el modo de hacer ese capitel. Es necesario huir de esto, y sobre todo ahora con la comodidad que supone la existencia de grabados y más cuando hay artes que los pueden utilizar, por ventura, con mayor facilidad que la música; es decir, que la arquitectura y la pintura pueden hacer dibujos, y estos serán como un recordatorio vivo y una enseñanza. Quien sabe de arquitectura y pintura puede dejar de hablar de ellas, porque hablar es muy común". (Vitruvio, *Diez libros de Arquitectura* [Daniele Barbaro (ed.)]. Venecia, Francesco Marcollini, 1556, libro V, cap. II, p. 142). Agradecemos esta referencia a José Riello.
- 26 Sobre Astor véanse Roteta de la Maza 1978 y Roteta de la Maza 1985 y Blas, De Carlos y Matilla 2011, pp. 63-64; 183-226.
 - 27 Deducimos esta fecha de la declaración del artista en 1609, cuando al casarse con Isabel Varé afirma ser menor de 25 años (Agulló y Cobo 1981, p. 24).
 - 28 Roteta de la Maza 1985, p. 245 (Madrid, 19-7-1615). Sobre Moreels, véase Van Dooren, *Dictionnaire des peintres belges (ad vocem)*, disponible online: http://balat.kikirpa.be/peintres/Detail_notice.php?id=3993 (consultado el 03-03-2014).
 - 29 *Ibid.*, p. 246.
 - 30 Se trata del frontispicio a una *Historia* de la Virgen de Válvana, dedicada a la reina Margarita de Austria y publicada en Alcalá de Henares por Luis Martínez Grande.
 - 31 Agulló y Cobo 1981, p. 24. La llegada de Astor a Segovia en Archivo General de Simancas [AGS], C.J.H., leg. 517, n. 14 (sin fol.) General/Madrid-Segovia-I, 1612, 3, 8 (copias de los documentos originales del AGS existentes en Madrid, Casa de la Moneda).
 - 32 García 2011, p. 444.
 - 33 Sobre la Casa de la Moneda de Segovia, véase AA. VV. 2006. Agradecemos a Daniel Crespo Delgado que nos haya facilitado un ejemplar de esta obra.
 - 34 Hernando 1996, p. 137. El autor señala (p. 44) que cuando Lavanha realizó este mapa, no existían en España grabadores especializados en estas tareas. Es evidente que eligió a Astor porque había trabajado previamente con él en el grabado de los árboles genealógicos para la historia de la monarquía que estaba editando.
 - 35 Kagan 1982, p. 44. Para el historiador norteamericano "este mecenazgo, de hecho, es la razón principal de que Toledo, a pesar de las dificultades económicas que se cernían sobre ella, pudiera no solamente sostener a toda una colonia de artistas, eruditos e intelectuales, sino también seguir siendo uno de los centros más importantes de la cultura española".
 - 36 Ubieto 1991, p. 401.
 - 37 García 2011, p. 428.
 - 38 Roteta de la Maza 1985, p. 247; en Blas, De Carlos y Matilla 2011, p. 30, se insiste en el papel de enlace de uno de ellos, Pedro Charles, entre grabadores e impresores como Jerónimo de Courbes.
 - 39 Álvarez Lopera 2005-2007. vol. 1, p. 199.
 - 40 Kagan 1984, p. 93.
 - 41 "12. Otro quadro de un arbol de los reyes" y "13. Otro quadro largo con la descendencia de los reyes de Portugal" (n. 13). Aunque en el documento no se indica que se trate de obras en papel, por las descripciones es probable que así fuera y que se tratara de las obras grabadas por Schorquens para la obra de Lavanha o de las realizadas por Astor para la misma obra (Blas, De Carlos y Matilla 2011, p. 25). El inventario en el Archivo Histórico de Protocolos de Toledo [AHPT], caja 1/3. Fue publicado y estudiado parcialmente por Kagan 1984, pp. 90-91.
 - 42 Pedro Salazar de Mendoza, *Compendio de lo más substancial que escribe el doctor Salazar de Mendoza...* Toledo, Diego Rodríguez, 1622.
 - 43 Blas, De Carlos y Matilla 2011, pp. 25-26.
 - 44 Kagan 1982, p. 50.
 - 45 Se conservan dos ejemplares, una en la Colección Salas y otra en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York (Talla dulce: aguafuerte y buril, 468 x 345 mm A Hyatt Mayor Purchase Fund, inv. 1978.545.1).
 - 46 Sobre el uso de estampas por parte del Greco, véase Ruiz Gómez 2014a, pp. 79-107.
 - 47 "Contrato para la ilustración del libro Psalmodia Eucharística suscrito entre su autor fray Melchor Prieto (O. de M.) y el grabador Juan de Courbes", [Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Protocolo 2861 de Pedro Torres, 1621, fols. 250-251], y "Compromiso de Alardo de Popma con Juan de Courbes para repartirse el grabado de las láminas del libro Psalmodia Eucharística compuesto por Fray Melchor Prieto" [Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Protocolo 2861 de Pedro Torres, 1621, fol. 256-257]. Véase Blas, De Carlos y Matilla 2011, pp. 73-74.
 - 48 Por ejemplo, en 1654 la Congregación del Ave María de Madrid colocó por las calles de Madrid 6.000 carteles con la efigie de su fundador estampada y el anuncio de las fiestas que celebraba en el convento de la Trinidad. Véase *ibid.*, p. 27.
 - 49 Para oportunas reflexiones sobre la firma del Greco, véase Marías 2011, pp. 28-29. Sobre la paradoja de las firmas en estampa, al conciliar la obra de arte irreplicable del "genio" con la multiplicidad de la estampa, véase Pon 2004, p. 1.
 - 50 C. 1610. Óleo sobre lienzo, 144,5 x 101,3 cm. Inv. 0542
 - 51 Como ejemplos podríamos citar el *Bautismo de Cristo* del Colegio de María de Aragón (Museo Nacional del Prado, inv. P821), el *Entierro del Señor de Orgaz* (Toledo, Parroquia de Santo Tomé); las dos *Adoraciones de los pastores* en Fundación Botín y Museo Nacional del Prado (inv. P2988); la *Gloria* de Felipe II (Washington, National Gallery of Art) y la *Coronación de la Virgen* de Illescas.
 - 52 Pacheco (1649) 1990, p. 440. Pacheco inserta esta descripción del taller del Greco en su *Libro tercero*, Capítulo Primero: "De los rasguños, dibuxos y cartones, y de las varias maneras de usarlos".
 - 53 Ruiz Gómez 2014b, p. 52.
 - 54 Ruiz Gómez 2007, n. 26, pp. 168-175.
 - 55 En las notas inéditas preparatorias para el catálogo razonado del artista, conservadas en el Museo del Prado, cuya consulta agradecemos a Leticia Ruiz.
 - 56 Sobre dibujos del Greco, véase Wethey 1967, vol. II, pp. 165-169; sobre el empleo de los dibujos en el retablo de Santo Domingo el Antiguo, Davies 2007, pp. 83-134. Para los recientes problemas de atribución de los dibujos del Greco véase el artículo de Navarrete Prieto en estas mismas actas.
 - 57 Cómo demostramos en Blas, De Carlos y Matilla 2011.
 - 58 Agradecemos la ayuda de Silvia Docampo y Luis Unceta en esta traducción.
 - 59 El texto de Romano el Meloda es el siguiente: "El que antes del lucero de la mañana/ fue engendrado por el Padre sin madre, sobre la tierra/ sin padre, se ha encarnado hoy en ti./ De ahí que una estrella anunciase a los Magos, y los ángeles, junto con los pastores, cantasen/ a tu parto sin semilla, oh llena de Gracia" [Romano el Cantor 2012, p. 78].
 - 60 *Ibid.*, pp. 17-20. Agradecemos a Gabriele Finaldi las referencias bibliográficas sobre Romano el Meloda.
 - 61 Panagiotakes 2009, p. 71. En la p. 73 se señala que católicos y ortodoxos asistían, de forma indistinta, a los ritos y ceremonias de unos y otros, pudiendo hablarse de una verdadera interacción cultural.
 - 62 Recordemos por ejemplo a Antonio de Covarrubias. Tanto él como su hermano Diego asistieron al Concilio de Trento, en torno al que se reunió un "enjambre" de libreros que portaban consigo para vender textos manuscritos traídos de monasterios de Oriente o se ofrecían a copiar los códices griegos que los padres conciliares les indicaran. Algunos de ellos, como Antonio Calosínas, cretense de Rhytion,

- o Nicolás Turrianós se establecieron después en España (Toledo y Segovia) trabajando en la copia de códices griegos para los Covarrubias (Gil 2002, p. 169).
- 63 Cerbelaud 2005, p. 136.
- 64 Un ejemplo reciente en Hadjinicolaou 2007, p. 388.
- 65 Seigneur 2004.
- 66 “Domingo día del Suelo/lux q. en rayos el sol arde/Pues que sois fiesta en el cielo/el mundo os celebre y guarde”.
- 67 Como permite comprobar una consulta del *Corpus diacrónico del español*, Real Academia Española: Banco de datos (CORDE) en línea, en <http://www.rae.es> (consultado el 5-6-2014).
- 68 Óleo sobre lienzo, 168,5 x 103 cm.
- 69 Los inventarios publicados por Suárez Quevedo (1991) y Aranda (2010) demuestran que era esta la composición más popular del Greco, como ya han apuntado numerosos estudiosos del artista, que recogen cerca de 40 cuadros suyos de esta temática entre originales, obras de taller, escuela y falsificaciones.
- 70 Hemos consultado un total de 45 inventarios realizados en Toledo con posterioridad al Greco, entre 1623 y 1713. Nueve de ellos, fechados entre 1633-1679, fueron publicados por Diego Suárez Quevedo (1991, pp. 371-386). Aranda (2010, pp. 137-159), trabajó con 97 inventarios de entre 1623-1713 de los cuales solo publicó en este estudio los 36 en los que se mencionan obras del Greco. Entre estos inventarios, salvo dos más significativos que se comentan a continuación, no existe prácticamente presencia de estampas. Algunas había en el inventario del jurado, familiar y notario del Santo Oficio Juan Martín de Segovia, pero no se especifica cuáles (Aranda 2010, p. 141); también tenía alguna el jurado y escribano mayor de rentas decimales Félix Martínez de Ribadeneira (*ibid.*, p. 147); Úrsula Yáñez, viuda del regidor de Toledo Manuel de León poseía un *San Francisco* original del Greco, una estampa en papel de *Santo Domingo*, una estampa de dos niños y otra, en raso, de *San Francisco* pero no se especifican autorías ni valoración (*ibid.*, p. 148).
- 71 “86 estampas grandes y pequeñas con sus bastidores (516), un libro con 188 hojas de estampas (300), otro con 124 hojas de estampas (150)...”. En *ibid.*, p. 156.
- 72 Como es sabido, poseía un *San Francisco* original del Greco y protagonizó uno de los retratos más famosos del cretense. En *ibid.*, p. 156.
- 73 En ello coinciden Aranda (2010, p. 139) y Suárez Quevedo (1991), quien, en los inventarios por él examinados, constata la presencia de 3 *San Franciscos* y 2 *San Pedros*. Según Aranda, las obras del Greco ocupan el primer lugar entre las preferidas por los toledanos, la quinta parte. Suponen un total del 19% de atribuciones en los inventarios por él estudiados, seguidos por el 16,8% de “pintura flamenca” sin especificar autoría y de otros porcentajes variables por autores y mucho menores.
- 74 Ello estaría en línea con lo apuntado por el profesor Kagan en la conferencia de clausura de este simposio (*Toledo Urbs Sacra La demanda de arte en el Toledo del Greco*, Toledo, 25 de mayo de 2014) al señalar que el artista, una vez consolidada su reputación con grandes obras para clientes importantes, desarrolló una carrera paralela para satisfacer la demanda más amplia a través de obras con fuerte participación del taller. En esta misma actividad podrían encuadrarse las estampas que aquí estudiamos, a excepción de la *Adoración*.
- 75 Ponz 1772-1794, vol. I, carta cuarta, p. 184: “En una capilla [en Santo Domingo el Antiguo] que hace frente á la puerta de la Iglesia, se vé tambien un quadro grande del Greco con el Nacimiento del Señor, del qual tengo una estampa”. En su visita al Patriarca señala lo siguiente respecto a la sacristía de la iglesia: “En las paredes hay un nacimiento, obra de Dominico Greco y un San Francisco, que me ha parecido copia del mismo, con otras de menos consideración” (III, carta última, p. 246).
- 76 Christie’s, Londres, 18 de abril de 1978, lote 111. En la subasta se vendieron obras procedentes de las colecciones de Miss H. M. Latham, Miss K. Rodmell y Colonel William Sitrling, además de otras de procedencia diversa. No ha podido comprobarse la procedencia de la estampa del Greco de ninguna de las tres colecciones citadas. Agradecemos a Nadine Orenstein (Metropolitan Museum of Art) y a David López-Carcedo Iglesias (Christie’s Madrid) su ayuda para lo relativo a la procedencia de esta estampa.
- 77 “Astor (Diego de) grabador de láminas y en hueco. Residió en Toledo muy a principios del siglo xvii, y fue discípulo del Greco en el diseño, y tal vez en el grabado, por que Thetocopuli era ingenioso en todas las artes. Grabó Astor a su lado el año de 1606 un san Francisco arrodillado, contemplando una calavera: estampa rara y apreciable, que conservo, por la corrección del diseño, y por la exacta imitación del original de su maestro [Thetocópuli], que posee don Nicolás de Vargas” (Ceán 1800, vol. I, pp. 80-82).
- 78 “Don C. Ferriz poseía otra estampa que reproduce un *Santo Domingo*, casi igual al de San Nicolás. Fechada en 1606, lleva al pie, y con la leyenda invertida, una ramplona cuarteta, que, por estar dedicada a Santo Domingo, ha servido para identificar las imágenes de esta clase en la obra del Greco, las cuales no hay ya la menor duda de que representan al propio fundador de la Orden”. Cossío (1908) 1983.
- 79 Velasco y Aguirre 1912, p. 331.
- 80 Archivo del Museo del Prado, caja 1341, leg. 11.200, exp. 6: *Informe de Federico de Madrazo sobre la colección de estampas de Valentín Cardenera* (24 de septiembre de 1864). A ella se refirió Ramón Sanjuanena y Nadal en *Fichas manuscritas sobre grabadores españoles* [manuscrito]. Museo Nacional del Prado, Biblioteca, inv. Ms/14: “Diego de Astor: San Pedro y San Pablo, del Greco, cuadro del Museo nº... del mismo Astor, año 1608. Fue dho. del Greco”.
- 81 Cossío (1908) 1983, p. 313: “Don José Parada y Santín, catedrático de la Escuela de Pintura de Madrid, en un artículo titulado ‘El pintor Manuel Arroyo’ (*El Liberal*, 29 de julio de 1902) dice: ‘Arroyo nos aseguró tenían planchas de grabados del Greco y documentos auténticos del excéntrico pintor cretense’. No ha sido posible localizar este artículo en el periódico y fecha que aquí se indica.

VI

*Toledo Urbs Sacra. La demanda
de arte en el Toledo del Greco*

Richard L. Kagan

192

Toledo Urbs Sacra. La demanda de arte en el Toledo del Greco¹

Richard L. Kagan

Profesor emérito de Historia, Johns Hopkins University,
Baltimore (Maryland)

Fig. 1

Georg Braun (edición), Joris Hoefnagel (dibujo) y Franz Hogenberg (grabado): *Vista de Toledo*, en el atlas *Civitates Orbis Terrarum*, Colonia, 1572



Fig. 2

Anton van den Wyngaerde: *Vista de Toledo*, 1563. Pluma, tinta sepia y aguadas de color, 420 x 1075 mm. Viena, National Bibliothek, inv. Ms. Min. 41, 19



A lo largo de este congreso hemos aprendido mucho, nuevo e interesante, sobre el Greco, su arte, sus ideas, su taller, sus discípulos, sus mecenas, sus amigos y mucho más. Esta presentación cambiará el enfoque del artista hacia la ciudad, Toledo, en la que el Griego se estableció en 1577 [figs. 1 y 2]. El Toledo del Greco es un tema que me ha ocupado desde la década de los 70, cuando empecé mis investigaciones en varios archivos de esta misma ciudad y en otros en Madrid y Simancas. Mi propósito en aquel momento fue complicado: intenté reconstruir, en la medida de lo posible, tanto el ambiente —sea económico, sea político, sea espiritual— de la ciudad durante aquella época. También intenté entender lo que he definido después como el “entorno humano” del Greco a fin de comprender la manera en que él podía conseguir los grandes encargos que caracterizaron su carrera artística y que también servían para establecer su reputación como pintor genial. Al mismo tiempo, intenté investigar los muchos pleitos en los que el Greco estuvo envuelto a lo largo de su estancia en la ciudad y que no hicieron sino complicar, generalmente a peor, sus relaciones con varias instituciones en Toledo, entre ellas, el Cabildo Capitular.

Fig. 3
Georg Braun (edición), Joris Hoefnagel (dibujo) y Franz Hogenberg (grabado): *Vista de Toledo*, en el atlas *Civitates Orbis Terrarum*, vol. V, lám. 15. Colonia, 1598



Algunos años más tarde, en otros estudios, me centré en temas vinculados con mi interés por las relaciones del Greco con los toledanos de su época. En uno de ellos examiné su clientela —o mejor dicho, clientes—, es decir, el tipo de personas que mostraban interés por su arte. En otro se trató el tipo de personas que el Greco retrataba: ¿Quiénes fueron esos personajes? ¿Qué tipo de relación les unía con el artista? ¿Qué intentaba conseguir el Greco cuando realizaba estos retratos y hacía nuevas amistades? ¿Posibles futuros encargos? ¿O solamente pintar?

Reconozco que ninguna de mis respuestas a estas preguntas ha sido definitiva. De hecho, al hacérmelas, no pretendía más que plantear preguntas nuevas y abrir líneas de investigación en la esperanza de que otros investigadores, más jóvenes que yo y mejor situados para poder pasar mucho tiempo en los archivos toledanos, pudieran adelantar aquellas líneas de investigación y buscar las respuestas más adecuadas a estas preguntas. Afortunadamente, hay algunos que han hecho precisamente eso, entre ellos, historiadores como Francisco J. Aranda, quien, más que nadie, se ha dedicado a reconstruir el mundo toledano del Greco.

Aun así, a pesar de todas las investigaciones nuevas, todavía hay mucho que desentrañar en torno a la estancia del Greco en esta ciudad [fig. 3]. A lo largo de las últimas décadas hemos aprendido mucho sobre los amigos, los clientes y los mecenas del Greco, entre ellos Diego de Castilla, Pedro Salazar de Mendoza y el conde de los Arcos, y, a pesar de estos avances, quedan incógnitas por resolver. También se han realizado estudios importantes dirigidos a los grandes encargos que el artista recibía, entre ellos, los de los retablos para Santo Domingo el Antiguo, que fue el punto de partida de su carrera toledana, o, ya hacia el final, los de la capilla del hospital Tavera.

Pero todavía falta, a mi parecer, estudiar la demanda que existía en Toledo de pequeños cuadros de carácter devocional procedentes del taller del Greco, obras que salían en cantidad y que eran realizadas de tal manera que parece que fueron producidas en serie, como las salchichas, múltiples obras casi iguales. Los mejores ejemplos que tenemos de este tipo de cuadros son los que representan a san Francisco [fig. 4], del que hay varias versiones. Asimismo había otros parecidos, de santo Domingo [fig. 5], por ejemplo, o en menor cantidad y mayor calidad, de la Magdalena [fig. 6], de la Sagrada Familia [fig. 7], de la cabeza de Cristo, o de Santiago el Mayor. De esta faceta minorista del taller del Greco falta un detallado estudio,



Fig. 4
Diferentes versiones de *San Francisco* pintadas por el Greco

Fig. 5
Dos pinturas con *Santo Domingo* del Greco

Fig. 6
Dos *Magdalenas penitentes* del Greco

Fig. 7
Dos pinturas con *La Sagrada Familia*



Fig. 8
Mapa eclesiástico de todas las diócesis de España, en F. J. Torres Villegas: *Cartografía hispano-científica, o sea los mapas españoles, en que se representa a España bajo todas sus diferentes fases*. Madrid, Impr. José María Alonso, 1852

en parte porque no existen las fuentes necesarias para documentarla. Hasta ahora, no se han descubierto ni libros de cuentas ni otros registros parecidos. Esta falta de documentación, junto con datos recién hallados que detallan las deudas y otros problemas económicos que sufría en los últimos años de su vida, encaminan fácilmente a la conclusión de que el Greco no fue un buen hombre de negocios. Pero esta conclusión no es justa. Si bien podría ser suspendido en un curso de contabilidad, sin duda sacaría una mejor nota, quizás la de sobresaliente, en uno de *marketing*, sobre todo en la asignatura dedicada a explicar las posibilidades de éxito dentro del mercado del arte devocional.

¿Cómo podemos empezar a reconstruir este mercado? Por un lado, se puede intentar trazar el mapa del *arte sacra* en la ciudad de Toledo y sus alrededores [fig. 8]. Para definir esta geografía, un punto de partida es enumerar y estudiar el tipo de instituciones religiosas que podían estar interesadas en los pequeños cuadros de devoción, empezando por la catedral, las iglesias parroquiales, los monasterios y los conventos. Según los cálculos de las visitas *ad liminae* organizadas por los arzobispos toledanos en el xvii, la archidiócesis contaba con entre 800 y 1.000 iglesias parroquiales —27 en Toledo—, y con unos 260 monasterios. Esta misma geografía incluía las capillas adscritas a varias instituciones de vocación religiosa —hospitales, colegios, cofradías, ermitas, etc. No hay cifras precisas acerca de este tipo de instituciones, pero, junto con el ritmo general positivo de la economía castellana de la época, existen fuentes que indican que su número crecía a lo largo del siglo xvi.

Un ejemplo son las cofradías, cada una de las cuales solía mantener una pequeña capilla dotada de una imagen de bulto redondo o cuadro de carácter devocional. Según los cálculos de Juan Carlos Vizueté Mendoza, el número de cofradías toledanas ascendió desde aproximadamente



Fig. 9
Francisco de Pisa
y Tomás Tamayo
de Vargas:
Portada del libro
*Descripción de la
Imperial Ciudad
de Toledo*. Toledo,
Diego Rodríguez,
1617. Baviera,
Bayerische
Staatsbibliothek



Fig. 10
El Greco: *Jerónimo de Ceballos*, 1613. Óleo sobre lienzo,
64 x 54 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P812

100 a principios del siglo XVI hasta casi 150 en 1576, un ritmo de crecimiento que continuará aumentando hasta el siglo XVII.

Los datos con respecto a las ermitas son más pobres. Sabemos que la ciudad de Toledo contaba con unas 15 ermitas en 1576 y todo el arzobispado con unas 229 en ese mismo año. Pronto habría algunas más. En la segunda parte de su *Descripción de la Imperial Ciudad de Toledo* [fig. 9], el teólogo —y amigo del Greco— Francisco de Pisa señaló la fundación de varias nuevas ermitas cerca de la ciudad, entre ellas, la de Nuestra Señora de la Guía, establecida en 1598, junto con la de San Jerónimo, las dos situadas en la zona de los cigarcales en 1612. Al mismo tiempo, varias ermitas antiguas se reedificaron y red decoraron con nuevas pinturas. Una de ellas fue la de Nuestra Señora de los Desamparados, para la que se adquirió una serie de nuevos cuadros de devoción en 1582, en total alrededor de diez, realizados por el joven pintor Antonio Pizarro. Otra fue la ermita de San Pedro el Verde, ubicada en la vega de la ciudad. Al ser reconstruida a finales del siglo XVI, esta ermita adquirió dos nuevos cuadros: uno de san Pedro y otro de san Pablo. También sabemos que en 1603, unos clérigos de Talavera de la Reina encargaron a Jorge Manuel Theocócopoli, en nombre de su padre, un nuevo retablo para la ermita de Nuestra Señora del Prado, ubicada en las afueras de aquella villa. Un ejemplo más: la ermita de Nuestra Señora de la Piedad, cerca del pueblo de Almorox. Hay documentos que indican que, a partir de 1644, esta ermita tenía un cuadro de san Francisco atribuido al Greco y que había adquirido a través de una donación realizada por el juriconsulto —y también amigo del Greco— Jerónimo de Ceballos [fig. 10]. ¿Cuántas otras donaciones de este tipo tuvieron lugar? No sabemos. Pero es fácil imaginar que Ceballos no fue el único donante. Seguramente, hubo otras ermitas dotadas con semejantes cuadros devocionales, algunos procedentes del mismo taller del Griego.

Tomando como ejemplo el de las ermitas, podemos hacernos una idea mejor del carácter y las dimensiones de la geografía sacra toledana. Pero en realidad, esta geografía es mucho más complicada, y aun mucho más amplia, puesto que también incluía multitud de capillas privadas, oratorios y altares callejeros cuyo número es difícil de calcular. No obstante, todos ellos constituían asimismo otro sector del mercado para el arte de devoción toledano. Trataré solo dos tipos de estos espacios sagrados privados: las capillas funerarias y los oratorios particulares, ambos vinculados a lo que se puede llamar la “privatización de la fe” —una de las corrientes espirituales más importantes del siglo XVI europeo, tanto en el mundo católico como en el de la Reforma.

Centrémonos primero en las capillas funerarias. Aquí debo señalar mi deuda con la obra de Enrique Martínez Ruiz, autor de varios libros sobre las actitudes frente a la muerte, tanto en Toledo como en Castilla. Gracias a él y a otros autores, sabemos que, ya desde la época medieval, la difusión de la doctrina del Purgatorio había desencadenado en toda la cristiandad una nueva preocupación por la salvación y la vida futura. Además, la creencia en el Purgatorio fomentaba la idea de que el individuo podía acelerar su camino al Cielo mediante la realización de toda una serie de buenas obras, que iban desde actos de caridad y devoción hasta peregrinaciones a Roma, Jerusalén y otros lugares santos. Entre esas buenas acciones estaba también la compra de indulgencias, a la que Lutero se había opuesto en 1517, criticada también en obras de la literatura popular como la *Vida de Lazarillo de Tormes*. Otra forma mucho menos discutida de reducir la estancia en el Purgatorio era dotar una capellanía, esto es, establecer una fundación en la que uno o más capellanes estaban obligados a celebrar un número estipulado de misas por el alma del difunto.

Fig. 11

Anónimo: *Retrato del canónigo Pedro Salazar de Mendoza*. Colección Borbón Lorenzana

Fig. 12

Retablo mayor de la capilla de San José



Además, la capellanía desempeñaba la función social de contribuir a mantener viva la memoria de los difuntos.

No debe sorprender, por lo tanto, el hecho de que el primer encargo que recibió el Greco al llegar en Toledo fuera una serie de pinturas, ocho en total, para los retablos de la capilla funeraria que el deán del Cabildo catedralicio, Diego de Castilla, estaba construyendo en el convento de monjas benedictinas de Santo Domingo el Antiguo.

Que una capilla funeraria fuera el destino de las primeras pinturas que el Greco ejecutaba en España dista mucho de ser accidental. Formó parte del fenómeno que conocemos como la “privatización de la muerte”, que tuvo su desarrollo a medida que las personas que estaban en posición de hacerlo —reyes, clérigos, comerciantes y otros— se apresuraban a fundar y dotar capillas funerarias para su beneficio y el de sus familiares. En algunos casos lo que se hizo fue sencillamente adquirir la propiedad de un espacio ya existente, por ejemplo una capilla lateral de una iglesia, y equiparlo para uso privado. En otros casos se reorganizaban y dividían las viejas capillas para las necesidades espirituales de varios mecenas. A finales del siglo XVI, por ejemplo, eran más de treinta las familias que se repartían nueve capillas en el monasterio jerónimo de La Sisla, cerca de Toledo.

De otra parte estaban las personas pudientes que podían permitirse el lujo de construir una capilla funeraria para su uso exclusivo. Entre los ejemplos más grandiosos de este tipo de construcción que hay en España están la capilla costeada por el condestable de Castilla en la catedral de Burgos a finales del siglo XV, la capilla funeraria fundada por los Reyes Católicos, Fernando e Isabel, en Granada, y la todavía más espectacular basílica del Escorial, construida por Felipe II para honrar a su padre el emperador Carlos y otros miembros de la casa de Habsburgo.

En Toledo la capilla funeraria mayor y más suntuosa sería la que el cardenal Tavera edificara para sí mismo y su familia en el templo anejo al hospital de San Juan Bautista. Tavera había fundado esa institución antes de morir en 1545, y en 1608 el administrador de aquel hospital, Pedro Salazar de Mendoza [fig. 11], encomendó al Greco y a su hijo la construcción y decoración de un retablo en memoria del arzobispo y de sus obras caritativas. Un poco menos imponente fue la capilla privada edificada por los herederos de Martín Ramírez de Zayas [fig. 12] tras la muerte de aquel acaudalado comerciante en 1568 y que ha sido objeto de un nuevo e importante estudio por parte de Palma Martínez-Burgos. La construcción de esta capilla, dotada con nada menos que ocho capellanías, se inició en 1594, y a su terminación en 1597 el comitente ofreció al Greco el encargo de realizar pinturas para sus retablos, tres en total



Fig. 15
El Greco: *Virgen de la Caridad*, 1603-1605.
Óleo sobre lienzo, 184 x 124 cm. Illescas, Toledo,
Hospital de Nuestra Señora de la Caridad



Fig. 13
El Greco: *San Martín y el pobre*, 1597-1599.
Óleo sobre lienzo, 193,5 x 103 cm. Washington,
D. C. National Gallery of Art, Widener Collection,
inv. 1942.9.25



Fig. 14
El Greco: *La Virgen con el Niño y santa Martina y
santa Inés*, 1597-1599. Óleo sobre lienzo, 193,5 x 103
cm. Washington, D. C. National Gallery of Art, Widener
Collection, inv. 1942.9.26

[figs. 13 y 14]. Otros trabajos recientes han puesto de manifiesto que por la misma época se edificaban otras capillas familiares en las iglesias de los pueblos y localidades de la región toledana; de entre ellas debió de ser la mayor la reservada a miembros de la familia Niño de Guevara en la iglesia de Santiago Apóstol de Cuerva.

La fundación de esas y otras capellanías imponía nuevas exigencias, a veces desorbitadas, a los clérigos, obligados a decir cada vez más misas de difuntos. En 1581, por ejemplo, leemos que los capellanes encargados de la capilla de los Reyes Nuevos de la catedral, un espacio reservado a tres reyes castellanos del siglo XIV y a sus esposas, llevaban nada menos que 40.210 misas de retraso. Por otra parte, la fundación, construcción y remodelación de capillas otorgaba oportunidades de empleo, en primer lugar para el clero, pero también, como ya hemos visto en el caso del Greco, para los arquitectos, artistas y escultores a quienes se llamaba para edificar y decorar los nuevos espacios sagrados. Lo cierto es que el número de capillas y capellanes en Toledo capital creció exponencialmente a lo largo del siglo XVI, y la información de que disponemos acerca de pueblos y localidades próximas apunta a incrementos similares.

La aparición de capillas privadas, grandes o pequeñas, junto con las nuevas ermitas, no era sino una faceta del llamado “proceso de sacralización” que acompañó a la Contrarreforma en España. La sacralización del espacio toledano tomaba distintas vías, pero a menudo se asociaba a la aparición milagrosa de la Virgen o el hallazgo de una reliquia en determinado lugar. Esos sucesos llevaban en muchas ocasiones a la construcción de un pequeño santuario o ermita del tipo al que ya he hecho referencia.

La sacralización se producía también allí donde se aseguraba que una determinada reliquia o imagen de María había obrado milagros. En Toledo el más célebre de aquellos presuntos prodigios había acaecido el 11 de marzo de 1562, en el hospital de Nuestra Señora de la Caridad de la vecina villa de Illescas, cuando una anciana tullida, tras permanecer algo más de una hora rezando ante la imagen de la Virgen que había en el hospital, se levantó de pronto y se puso a caminar, sana y curada. Al correr la noticia de aquel hecho, el hospital no tardó en adquirir reputación de santuario milagroso, y se hizo tan rico que sus responsables decidieron honrar a la Virgen con una capilla mayor y más suntuosa, y años después, en 1603, con un retablo nuevo encargado ex profeso al Greco y a su hijo [fig. 15].

Fig. 16
Portada del *Libro de la oración y meditación* de fray Luis de Granada, publicado por primera vez en 1566

Fig. 17
Luis de Velasco: *Retrato de Gaspar de Quiroga y Vela*.
Catedral de Toledo, Sala Capitular



Otra faceta de la sacralización fue la proliferación de oratorios en las casas particulares. A pesar de que algunos clérigos temían que las oraciones y prácticas devotas privadas, y por ende no controladas, pudieran propiciar la heterodoxia, la mayoría de los teólogos del siglo xvi no eran de esa opinión. En su popularísimo *Libro de la oración y meditación* (cuya primera edición es de 1566) [fig. 16], por ejemplo, el dominico fray Luis de Granada alentaba a practicar la oración y la meditación privadas a diario, preferiblemente en momentos y lugares resguardados de distracciones mundanas. Tales ideas favorecieron la creación de oratorios particulares que, sobre todo en los palacios y mansiones de personalidades adineradas, a menudo eran salas construidas como *locus orandi*. Esos recintos reservados a la oración se dotaban de un altar, mobiliario litúrgico adecuado —en algunos casos—, relicarios y —en la mayoría de ellos— pinturas de devoción, conforme a la doctrina católica tradicional de que las imágenes sacras movían a la fe.

¿Cuántas casas de Toledo contaban con esa clase de oratorios? Una relación de 1575 indica que Juan Gómez de Silva, un noble importante, había instalado recientemente una capilla en su casa de la parroquia toledana de San Cristóbal, pero otras fuentes nos informan de que no era ni mucho menos el único rico toledano con oratorio particular. Para el resto de los residentes en la ciudad, y en particular quienes carecían de espacio o de dinero para construirse un oratorio especial, el lugar de oración podía ser casi cualquiera, un vestíbulo o simplemente una esquina de una habitación. De ahí que la proliferación de oratorios sea difícil de rastrear, pero todo induce a pensar que su número iba en aumento, y sumado a la creación de nuevas capillas y ermitas alimentó una nueva y creciente demanda de distintos tipos de pintura de devoción.

Esa demanda recibió impulso de los cambios en las prácticas religiosas dictados por el sínodo archidiocesano de 1582 y posteriormente aplicados bajo la atenta vigilancia del arzobispo Gaspar de Quiroga y sus auxiliares. Quiroga [fig. 17] era un resuelto adalid de las reformas instauradas en Trento, entre ellas la insistencia en el culto sacramental y la ortodoxia espiritual. No era menor su determinación de asegurar que en las pinturas colgadas en las iglesias de su archidiócesis no hubiera nada que pudiera considerarse “deshonesto” o contrario a la fe. Así, el arzobispo estuvo muy implicado en el largo proceso de reforma y redecoración de los espacios sagrados toledanos y requería a los párrocos y a otros clérigos que se deshicieran de las imágenes y las pinturas consideradas deshonestas o indecentes para que, posteriormente, fueran reemplazadas por adornos nuevos.

Fig. 18
Portada del libro de Alonso de Villegas: *Flos sanctorum*.
Madrid, Melchor Sánchez, 1578

Fig. 19
Blas de Prado: *La Sagrada Familia, san Ildefonso, san Juan Evangelista y el maestro Alonso de Villegas*, 1589. Óleo sobre lienzo, 209 x 165 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P1059



Este proceso de redecoración resultó en ganancias imprevistas para casi todos los artistas y escultores de la archidiócesis. ¿Pero cuántas? De hecho, no lo sabemos. Los grandes encargos —es, decir, los de importe superior a 10.000 maravedís— estaban vigilados por un consejo arzobispal. Así, por ejemplo, tenemos datos de tales encargos, como el que el pintor Luis de Carvajal recibió del arzobispo Quiroga en 1582 para un nuevo retablo en la parroquia toledana de San Lorenzo. De otra parte, la vigilancia artística no se extendía a los encargos modestos. Esto quiere decir que los curas párrocos, superiores de conventos o particulares deseosos de adquirir una pintura devocional para un oratorio o para una capilla privada eran libres de negociar con los artistas y comprar lo que quisieran sin tener el visto bueno de las autoridades diocesanas.

Lo mismo sucedía en relación a las personas que deseaban adornar sus casas con lo que un documento de la época describió como “hechuras de pinturas”, probablemente estampas parecidas a las que grabó Diego de Astor según imágenes de santo Domingo y san Francisco pintadas por el Greco. A ese nivel, por lo tanto, el mercado de arte toledano, aparte de ser un mercado básicamente autónomo, asumió dimensiones que son prácticamente imposibles de medir. Lo cierto es que el mercado para el arte sagrado no paraba de crecer, y esto redundaba en el beneficio directo de muchos artistas, incluyendo artífices como Isaac de Helle y otros cuyos nombres están prácticamente olvidados hoy pero cuya obra servía para llenar los espacios privados de la geografía sacra toledana, y por lo tanto, que contribuyeron a convertir la ciudad en una verdadera *Urbs sacra*.

* * *

En cuanto a la participación del Greco en este mercado, sería un error subestimar la importancia del sector minorista del comercio de arte toledano para el desarrollo de su carrera artística. En el pasado, el éxito artístico del Greco en Toledo se midió sobre todo por los encargos de grandes retablos, y aquí puedo decir que esta clase de encargo constituyó el enfoque principal de la exposición *El Greco de Toledo*, llevada a cabo en el Museo del Prado en el año 1982 y en la que tuve la oportunidad de participar junto con Jonathan Brown, Alonso Pérez Sánchez y William Jordan. Desde la óptica del Greco esos encargos no eran solo lucrativos, sino cruciales para ayudarlo a consolidar su reputación de artista genial. Ya desde la década de 1580, gracias en parte a la publicidad gratuita que le hacían obras como el *Flos sanctorum* [figs. 18] de Alonso de Villegas [figs. 19] y la fama de su *Entierro del señor de Orgaz*, casi con toda certeza consiguió contratos para otros cuadros de altar tanto en Toledo como en Madrid.



Fig. 20
El Greco:
*San Francisco
en oración*,
c. 1585-1590.
Óleo sobre lienzo,
101 x 89 cm.
Madrid, Colección
LL-A



Fig. 21
El Greco: *El
cardenal Fernando
Niño de Guevara*,
c. 1600-1604.
Óleo sobre lienzo,
170,8 x 108 cm.
Nueva York,
The Metropolitan
Museum of Art,
H. O. Havermeyer
Collection,
legado de Mrs.
H. O. Havermeyer,
1929, inv. 29.100.5



Fig. 22
El Greco:
Francisco de Pisa,
c. 1606. Óleo
sobre lienzo,
107 x 90 cm. Fort
Worth, Kimbell
Art Museum,
inv. AP 1977.0



Fig. 23
El Greco: *Fray
Hortensio Félix
de Paravicino*,
1608-1609.
Óleo sobre lienzo,
112,1 x 86,1 cm.
Boston, Museum
of Fine Arts,
inv. 04.234

Pero es importante señalar que los grandes encargos de retablos eran relativamente infrecuentes —el Greco no recibió más de diez en el curso de toda su carrera—. Desde luego no bastaban para mantenerles a él, a su hijo Jorge Manuel y a los dos ayudantes que sabemos que tuvo empleados. Para el día a día, parece ser que organizó la producción en su taller de pequeños cuadros de devoción, algunos de los cuales exponía en una galería especial contigua a su estudio y que Francisco Pacheco denominó “cuadra” cuando le visitó en 1611. Pacheco escribe que en esa cuadra había versiones en pequeño formato de todo cuanto el Greco “había pintado en su vida”. Asimismo el inventario de los bienes del Greco en el momento de su muerte revela la presencia de múltiples versiones, docenas en total, de distintos cuadros de devoción: imágenes de la Natividad, del Niño Jesús, la Sagrada Familia junto a otras de la Magdalena, san Franciscos pequeños, san Andreses pequeños, Encarnaciones pequeñas, san Sebastianes pequeños, y más. Algunos de estos cuadros servían, sin duda, como modelos para otras composiciones más grandes, pero otros estaban allí esperando compradores, es decir, clientes que pudieran entrar en la cuadra, adquirir los que les gustaban en el momento, y llevarlos directamente o a casa o a cualquier institución. Otra posible teoría consiste en que los cuadros expuestos en la cuadra servían de modelo para la ejecución posterior de cuadros al tamaño que necesitara el comprador y que estos se entregaran en una fecha posterior. En algunos casos, presumiblemente en las obras ejecutadas por él mismo, el Greco ponía en la obra su firma —siempre en griego— en señal de autenticidad, mientras que otras salían sin firmar. Aun entonces, el inconfundible estilo del Greco constituía lo que hoy llamamos “una marca”. Por eso era fácil identificar sus cuadros, y en los inventarios de la época se anotan simplemente con la frase “de mano de Dominico Greco”.

Firmados o sin firmar, esos cuadros contribuían a satisfacer la creciente demanda de imágenes de devoción que había en Toledo. Estudios recientes de Fernando Martínez Gil y Francisco J. Aranda indican que los toledanos de la época del Greco se interesaban particularmente por las imágenes de la Virgen bajo diferentes advocaciones, así como por escenas de la vida de Cristo: la Sagrada Familia, el Niño Jesús, la Oración en el Huerto, la Pasión, etc. También pedían cuadros y estampas grabadas de santos, en especial de san Francisco, en parte debido a su reputación de ayudar a rescatar almas del Purgatorio [fig. 20]. Otros santos populares eran san Jerónimo, san Juan Bautista, san Juan Evangelista y san Pedro, todos ellos representados entre las “pinturas pequeñas” que el Greco tenía expuestas en su galería.

¿Quién compraba esos cuadros y dónde los ponía? Los grandes clientes del Greco eran principalmente clérigos importantes, nobles acaudalados, intelectuales y profesionales doctos que aparentemente apreciaban las complejidades artísticas e intelectuales de su personalísimo estilo de pintura. Aquellos a quienes retrató y cuya identidad conocemos procedían de los mismos sectores. Son prelados de alto rango como Fernando Niño de Guevara [fig. 21]; estudiosos como el ilustre helenista Antonio de Covarrubias, y Francisco de Pisa [fig. 22], teólogo; el famoso predicador de la corte fray Félix Hortensio de Paravicino [fig. 23], de quien sabemos que visitó el taller del Greco en varias ocasiones, y Jerónimo de Ceballos, el letrado toledano ya mencionado que poseía, además del retrato que le hizo el Greco que está actualmente en el Museo del Prado, un san Francisco también atribuido a “dominico” y colgado en su oratorio particular —que con toda probabilidad fue el mismo cuadro que, en su testamento, legó a la ermita en Almorox.

Fig. 24

El Greco: *La Sagrada Familia*, 1590-1595. Óleo sobre lienzo, 127 x 106 cm. Toledo, Hospital Tavera-Fundación Casa Ducal de Medinaceli

Fig. 25

El Greco: *San Lucas*, 1602-1605. Óleo sobre lienzo, 100 x 76 cm. Catedral de Toledo, sacristía



Fig. 26

El Greco: *La Sagrada Familia con María Magdalena y plato de frutas*. Óleo sobre lienzo, 123 x 102 cm. México D. F., Museo Soumaya

Fig. 27

El Greco: *Retrato de un médico* (¿Rodrigo de la Fuente?), 1582-1585. Óleo sobre lienzo. 96 cm x 82,3 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P807



Es mucho menos lo que se sabe sobre los clientes ocasionales del Greco, ya que la documentación referente a sus pinturas de devoción es relativamente escasa. Un reciente hallazgo de archivo indica que en 1595 el tesorero del monasterio toledano de La Sisla pagó al Greco la notable suma de 1.200 reales por una pintura de san Antonio Abad. Es de suponer que el Greco tenía otros clientes monásticos e institucionales, pero la mayor parte de sus pinturas de devoción parece que fueron vendidas a personas particulares. Su comprador más prestigioso fue sin duda Pedro Lasso de la Vega, conde de los Arcos, quien a su muerte en 1636 poseía cuatro cuadros de devoción “de mano de domenico greco”, dos de los cuales, la *Sagrada Familia* y *San Lucas Evangelista*, estaban colgados en el oratorio del castillo de Batres, posesión familiar en una localidad situada a medio camino entre Toledo y Madrid [figs. 24 y 25]. Otro cliente ocasional fue el licenciado Pedro Girón, inquisidor del tribunal toledano del Santo Oficio. Antes de morir en 1606, Girón había reunido una pequeña colección de cuadros, uno de los cuales era una *Sagrada Familia* con santa Ana, un asunto que el artista pintó en muchas ocasiones [fig. 26]. Estaba también Pompeo Leoni, el afamado escultor milanés y artista de la corte, que residía principalmente en Madrid. Hay que investigar más sobre su relación con el Greco, pero su extensa colección de arte incluía dos cuadros inventariados como de mano del cretense: un retrato no identificado y una imagen del Salvador. Otras personalidades de quienes se sabe que compraron obras del Greco son el doctor Cristóbal de Toro, un abogado que a su muerte en 1590 tenía en su casa un “Nuestro Señor” sobre tabla atribuido a “dominico”, Jerónimo de Ceballos y el doctor Rodrigo de la Fuente. A este famoso médico de Toledo se le suele identificar con uno de los retratos del Greco que ahora está en el Prado [fig. 27],

pero parece ser que también le compró dos cuadros de devoción, un san Francisco y un santo Domingo, que irían a parar a una capilla familiar en el convento toledano de Santa Catalina de la Merced.

En conjunto, la información sobre la dimensión minorista de la producción artística del Greco es escasa. Insistimos: no se conservan ni inventarios ni registros de ventas. Pero por numerosas que fueran sus ventas de cuadros pequeños —ni siquiera conocemos con certeza el número total—, no fueron suficientes como para mantener saneadas sus finanzas. Como se ha documentado recientemente, el Greco estuvo siempre endeudado, y en general fue incapaz de pagar con puntualidad los salarios de sus ayudantes. Para compensar el déficit, él y su hijo no solo acudieron a prestamistas —un valioso “jarro de plata” fue uno de los objetos que empeñaron a cambio de liquidez—, sino que también solían pedir dinero prestado a amigos, en especial a Francisco Pantoja, el secretario del Consejo de la Gobernación de la archidiócesis. A partir de 1595 aproximadamente, Pantoja prestó dinero al Greco todos los años, y además le ayudó a conseguir otros préstamos.

Como conclusión se puede decir que la relación del Greco con el mercado del arte toledano fue agridulce. La ciudad era lugar de residencia de unos cuantos mecenas notables que estaban dispuestos a realizar importantes encargos de alto valor que le brindaban la oportunidad de expresar su manera tan individual de arte en formatos grandes. Además, la firme adhesión de Toledo a la Contrarreforma le aportó compradores interesados por los cuadritos de devoción que producía su taller. Por fortuna, el Greco supo explotar ambos mercados, estableciendo una marca artística reconocible y al parecer muy buscada. Por otra parte, el prestigio no garantiza el éxito financiero, y en el caso del Greco no sirvió para librarle de deudas.

* * *

El famoso historiador alemán del arte Rudolf Wittkower y su esposa Margaret exploraron las bases del genio artístico en el Renacimiento en un estudio clásico publicado en 1963, *Born Under Saturn* (*Nacidos bajo el signo de Saturno*). A tono con las teorías entonces populares de Sigmund Freud sobre la personalidad humana, los Wittkower desarrollaban la hipótesis de que los artistas geniales tenían un rasgo en común: una personalidad saturnina, que los hacía ser personas reconcentradas, un tanto excéntricas y a menudo problemáticas. Por ese motivo postulaban también que esos mismos artistas solían estar reñidos con la sociedad en la que vivían.

En algunos aspectos la hipótesis de los Wittkower se aplica perfectamente al Greco, a quien muchas veces se ha descrito como un artista pendenciero, un tanto aislado, cuyo contacto con Toledo se reducía sustancialmente a un pequeño círculo de patrocinadores y amigos dispuestos a seguir su humor “extravagante”. Sin embargo, como he intentado demostrar en esta presentación, la iniciativa del Greco de abrir el equivalente de un *showroom* o una galería comercial que ofrecía múltiples cuadros de devoción, básicamente iguales unos a otros, para una clientela ocasional, cuenta una historia distinta. Más bien apunta a un hombre que sabe reconocer las cambiantes realidades económicas y adaptarse a ellas, así como a la demanda del mercado de arte de Toledo y, en términos más generales, a la propia sociedad toledana.

Es esta una conexión que los estudiosos, y yo mismo entre ellos, han desatendido o no han entendido del todo. Sugiere también que el Greco, si de verdad se vio sujeto a influencias astrológicas, sentiría tal vez las de



Fig. 28
Vista de Toledo en la actualidad

otros planetas aparte de Saturno. Quede claro que la astrología no es algo que yo personalmente suscriba, pero en el siglo XVI era opinión general, en España y fuera de ella, que las ciudades estaban tan directamente sometidas como las personas a la influencia de los movimientos astrales. Para Toledo el planeta dominante era Mercurio, tradicionalmente vinculado a cualidades como la adaptabilidad, la agilidad, la viveza y la velocidad. Según Pedro de Alcocer, autor de una reputada historia de Toledo publicada en 1554, la influencia de Mercurio también inclinaba a los habitantes de la ciudad a lo que él llamaba “las ciencias especulativas y artes de ingenio e industria”.

No sabemos si el Greco creía en la astrología, pero su peculiar combinación de “artista filósofo” por una parte y comerciante sagaz por otra parece mucho menos saturnina que mercurial, y anima a pensar que acaso adaptó su temperamento al del lugar donde residía. Una vez más, por lo tanto, me inclino a subrayar los estrechos lazos del Greco con su ciudad española de adopción. [fig. 28]

1 Este escrito en una versión reducida y revisada de mi ensayo en Kagan 2014. Los lectores que tengan interés en mis fuentes pueden consultar las notas y referencias incluidas en aquel texto.

VII

Bibliografía general

- AA.VV. 2003
AA.VV.: *El Greco*. Introd. Francisco Calvo Serraller. Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2003.
- AA. VV. 2006a
Fantom Murray, Stephen Gleen, José María Izaga Reiner y Jorge Miguel Soler Valencia: *El Real Ingenio de la Moneda de Segovia. Maravilla tecnológica del siglo XVI*. Madrid, Fundación Juanelo Turriano, 2006.
- AA.VV. 2006b
E. Aloupi, V. Paschalis, S. Stassinopoulos, I. Aslani, A.G. Karydas, G. Anglos, V. Ghionis y G. Chryssikos: "Analysis and Documentation of *The Baptism* by Domenicos Theotokopoulos Using Non-destructive Physico-chemical Techniques II. A First Comparison with *The Adoration of the Magi* from the Benaki Museum". En *International Meeting: Icons. Approaches to Research, Conservation and Ethical Issues*. Atenas, 2006, pp. 1-24.
- AA.VV. 2007
Piero Boccardo, Franco Boggero, Clario Di Fabio y Lauro Magnani (eds.): *Luca Cambiaso: un maestro del Cinquecento europeo*. [Cat. exp. Génova, Palazzo Ducale y Galleria di Palazzo Rosso]. Con la colaboración de Jonathan Bober. Cinisello Balsamo, 2007.
- Abbate 1995
Vincenzo Abbate (ed.): *Maestri del Disegno nelle collezioni di Palazzo Abatellis*. [Cat. exp. Palermo, Palazzo Abatellis]. Palermo, 1995.
- Acidini, Capretti y Risaliti 2014
Cristina Acidini, Elena Capretti y Sergio Risaliti (eds.): *Michelangelo. Incontrare un artista universale*. [Cat. exp. Roma, Musei Capitolini]. Roma, 2014.
- Agulló y Cobo 1981
Mercedes Agulló y Cobo: *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1981.
- Agulló y Cobo 1996
Mercedes Agulló y Cobo: *Documentos para la historia de la pintura española*, vol. II. Madrid, Museo del Prado, 1996.
- Alexander 2008
Jonathan J. G. Alexander (ed.): *Il Lezionario Farnese: 'Towneley Lectionary', manoscritto 91, New York, The New York Public Library, Astor, Lenox e Tilden Foundations*. Mòdena, 2008.
- Álvarez Lopera 1987
José Álvarez Lopera: *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*, vol. II: *El Greco, textos, documentos y bibliografía*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987.
- Álvarez Lopera 1993 (2014)
José Álvarez Lopera: *El Greco. La obra esencial*. Madrid, Sílex, 1993. [2ª ed. 2014].
- Álvarez Lopera 1995
José Álvarez Lopera: "El Greco y las dos Españas". En Nicos Hadjinicolaou (ed.): *El Greco of Crete. Proceedings of the International Symposium held on the occasion of the 450th anniversary of the artist's birth*. [Heraclión, Creta, 1-5 de septiembre de 1990]. Heraclión, Municipality of Iraklion, 1995, pp. 463-479.
- Álvarez Lopera 1997
José Álvarez Lopera: "El Griego de Toledo". En *La Anunciación de El Greco. El ciclo del Colegio de María de Aragón*. [Cat. exp. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 6 de marzo-20 de abril de 1997; Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 28 de abril-29 de junio de 1997]. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao-Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1997, pp. 15-31.
- Álvarez Lopera 1999
José Álvarez Lopera (ed.): *El Greco. Identidad y transformación. Creta. Italia. España*. [Cat. exp. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 3 de febrero-16 de mayo de 1999; Roma, Palazzo delle Esposizioni, 2 de junio-19 de septiembre de 1999; Atenas, Pinacoteca Nacional-Museo Alexandros Soutzos, 18 de octubre de 1999-17 de enero de 2000]. Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza-Milán, Skira, 1999.
- Álvarez Lopera 2005-2007
José Álvarez Lopera: *El Greco. Estudio y catálogo*, 2 vols. Vol. I: *Fuentes y bibliografía*, 2005; vol. II, tomo I: *Catálogo de obras originales: Creta. Italia. Retablos y grandes encargos en España*, 2007. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Amendola 2013
Adriano Amendola: "Cronologia e fonti archivistiche per la biografia di Scipione Pulzone". En A. Aconci y A. Zuccari (eds.), *Scipione Pulzone. Da Gaeta a Roma alle corti europee*. [Cat. exp.]. Roma, 2013, pp. 207-210.
- Andrés 1983
Gregorio de Andrés: "El arcediano de Cuenca D. Luis de Castilla († 1618) protector del Greco y su biblioteca manuscrita". En *Hispania Sacra*, vol. 35, n. 71, 1983, pp. 87-141.
- Angiolini Martinelli 1982
Patrizia Angiolini Martinelli: *Le icone della collezione classense di Ravenna*, Bolonia, 1982.
- Angulo y Pérez Sánchez 1972
Diego Angulo Íñiguez y Alfonso Emilio Pérez Sánchez: *Pintura toledana. Primera mitad del siglo XVII*. Madrid, CSIC, 1972.
- Angulo y Pérez Sánchez 1975
Diego Angulo Íñiguez y Alfonso Emilio Pérez Sánchez: *A Corpus of Spanish Drawings, I. Spanish Drawings, 1400-1600*. Londres, Harvey Miller, 1975.
- Aranda 1992
Francisco José Aranda Pérez: "Bases económicas y composición de la riqueza de una oligarquía urbana castellana en la Edad Moderna: patrimonio y rentas de los regidores y jurados de Toledo en el siglo XVII". En *Hispania*, vol. LII/3, n. 182, septiembre-diciembre de 1992, pp. 863-914.
- Aranda 2001
Francisco José Aranda Pérez: *Jerónimo de Ceballos: un hombre grave para la república. Vida y obra de un hidalgo del saber en la España del Siglo de Oro*. Córdoba, Universidad de Córdoba-Toledo, Ayuntamiento, 2001.
- Aranda 2003
Francisco José Aranda Pérez (coord.): *Burgueses o ciudadanos en la España moderna*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.
- Aranda 2006
Francisco José Aranda Pérez: *La construcción de un mito urbano: Toledo en la época del Quijote*. Toledo, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006.
- Aranda 2010
Francisco José Aranda Pérez: "Grecos domésticos. Presencia y fortuna de El Greco en las colecciones de las oligarquías toledanas del Seiscientos". En *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, n. 22, 2010, pp. 137-159.
- Aranda 2014
Francisco José Aranda Pérez: *Toledo circa 1605. La historia-descripción cristianopolitana de Francisco de Pisa*. Toledo, Bibliotheca Argentea, 2014.
- Aretino 1957
Pietro Aretino: *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, vol. 1, notas F. Pertile, rev. C. Cordié, ed. E. Camesasca. Milán, 1957.
- Arias de Cossío 2009
Ana María Arias de Cossío: *El arte del Renacimiento español*. Madrid, Ediciones Encuentro, 2009.
- Arslan 1964
Edoardo Arslan: "Cronistoria del Greco madonnero". En *Commentari*, XV, 1964, pp. 213-231.
- Avril, Reynaud y Cordellier 2011
François Avril, Nicole Reynaud y Dominique Cordellier (dirs.): *Les Enluminures du Louvre. Moyen Âge et Renaissance*. París, 2011.

- Baltoyanni 2003
Chrysanthi Baltoyanni: *Eikones. O Christos stin Ensarkosi kai to Pathos*. Atenas, 2003.
- Bardeschi Ciulich y Ragionieri 2010
Lucilla Bardeschi Ciulich y Pina Ragionieri (eds.): *La vita di Michelangelo. Carte, poesie, lettere e disegni autografi*. [Cat. exp. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale]. Cinisello Balsamo, 2010.
- Barocchi 1980
Paola Barocchi (dir.): *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo mediceo, Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*. [Cat. exp. Florencia, Palazzo Vecchio]. Florencia, 1980.
- Barthes 1967
Roland Barthes: "The Death of the Author". En *Aspen*, ns. 5-6, otoño-invierno de 1967, s.p.
- Beaufort-Spontin 1990
Christian Beaufort-Spontin: "Küriß der Blau-Goldenen Garnitur Maximilian II". En Roberto Capucci (ed.): *Roben wie Rüstungen, Mode in Stahl und Seide einst und heute* [Cat. exp. Viena, Kunsthistorisches Museum, 5 de diciembre de 1990-2 de abril de 1991]. Viena, BM f. Wissenschaft und Forschung, 1990, pp. 214-215, cat. III.
- Bédat 1989
Claude Bédat: *La Real Academia de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989.
- Belloni, Drusi et al. 2002
Gino Belloni, Riccardo Drusi et al. (eds.): *Vincenzo Borghini. Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*. [Cat. exp. Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale]. Roma, 2002.
- Belluzzi 1989
Amedeo Belluzzi: "Il progetto per il monumento a Francesco II Gonzaga". En *Giulio Romano* [Cat. exp. Mantua, Palazzo Te, Palazzo Ducale, 1 de septiembre-12 de noviembre de 1989]. Milán, Electa, 1989, pp. 559-560.
- Benito 1980
Fernando Benito Domenech: *Pinturas y pintores en el Real Colegio del Corpus Christi*. Valencia, Federico Domenech, 1980.
- Benozzi 2001
Pietro Benozzi: "Don Giulio Clovio Canonico Regolare di S. Salvatore". En Milan Pelc (ed.): *Klovičev zbornik. Minijatura – crtež – grafika 1450-1700*. [Actas del Congreso con motivo del quinto centenario del nacimiento de Giorgio Giulio Clovio, Zagreb, 22-24 de octubre de 1998]. Zagreb, 2001, pp. 104-125.
- Bérchez 2012
Joaquín Bérchez: "Endlessly intriguing: El Greco as Architetof of Altarpieces". En *The Greco's Visual Poetics*. [Cat. exp. Osaka, The National Museum of Art, 16 de octubre-24 de diciembre de 2012; Tokio, Tokyo Metropolitan Museum of Art, 19 de enero-7 de abril de 2013]. Tokio, NHK-The Asahi Shimbun, 2012, pp. 272-276 (inglés).
- Bérchez 2014
Joaquín Bérchez: "El Greco y sus enigmas arquitectónicos". En Fernando Marías (ed.): *El griego de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible*. [Cat. exp. Toledo, Museo de Santa Cruz, 14 de marzo-14 de junio de 2014]. Madrid, El Greco 2014-Ediciones El Viso, 2014, pp. 67-87.
- Berg Sobré 1989
Judith Berg Sobré: *Behind the Altar Table. The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*. Columbia, University of Missouri Press, 1989.
- Bernis 1999
Carmen Bernis: "Una pintura italiana erroneamente atribuida a El Greco: 'La Dama del armiño', de Glasgow". En Nicos Hadjinicolaou (ed.): *El Greco in Italy and Italian Art. Proceedings of the International Symposium* [Rethymno, Creta, 22-24 de septiembre de 1995]. Rethymno, 1999, pp. 185-208.
- Bertolotti 1881-1882
Antonino Bertolotti: "Don Giulio Clovio, principe dei miniatori". En *Atti e memorie delle RR. Deputazioni di storia patria per le provincie dell'Emilia*, vol. VII, n. 2, 1881-1882, pp. 259-279.
- Bevilacqua 1997
Eugenia Bevilacqua (ed.): *Le immagini dell'isola di Creta nella cartografia storica*. Venecia, 1997.
- Biferali y Firpo 2007
Fabrizio Biferali y Massimo Firpo: *Battista Franco "pittore viniziano" nella cultura artistica e nella vita religiosa del Cinquecento*. Pisa, 2007.
- Blas, De Carlos y Matilla 2011
Javier Blas, María Cruz de Carlos Varona y José Manuel Matilla: *Grabadores extranjeros en la corte española del Barroco*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica-Biblioteca Nacional, 2011.
- Bober 2006
Jonathan Bober (ed.): *Luca Cambiaso 1527-1585*. [Cat. exp. Austin, Texas, Jack S. Blanton Museum of Art]. Con la colaboración de Piero Boccardo, Franco Boggero, Clario Di Fabio y Lauro Magnani. Cinisello Balsamo, 2006.
- Bolado 1985
Gerardo Bolado Ochoa: "Fray Diego de Zúñiga, O.S.A.: Filosofía como enciclopedia de las ciencias y de las artes en el siglo XVI". En *Revista Agustiniiana*, vol. XXVI, ns. 79-80, 1985, pp. 105-150.
- Bolado 2003
Gerardo Bolado Ochoa: "Presentación de la Dialéctica de Diego de Zúñiga (ca. 1536-1598)". En *Ciudad de Dios*, vol. CCXVI, ns. 2-3, 2003, pp. 465-500.
- Bond 2014
Bill Bond: "£20million art masterpiece owned by Scots museum is a fake, says expert". En *The Daily Record*, 26 de enero de 2014, consultado en <http://www.dailyrecord.co.uk/news/scottish-news/20million-art-masterpiece-owned-scots-3062063>.
- Bonello 2002
Giovanni Bonello: "The Murder of El Greco's Knight of Malta", en *idem, Histories of Malta. Versions and Diversions*, vol. 3, Malta, 2002.
- Bonnard 1929
Fourier Bonnard: *Un hôte du palais Farnèse: Don Giulio Clovio miniaturiste (1498-1578)*. Roma-París, 1929.
- Boorsch y Spike 1985
Suzanne Boorsch y John Spike (eds.): *The Illustrated Bartsch 28: Italian Masters of the Sixteenth Century*. Nueva York, 1985.
- Borghini 1584
Raffaello Borghini: *Il Riposo... in cui della Pittura e della Scultura si favella*. Florencia, 1584.
- Bouza 1992
Fernando J. Bouza Álvarez: *Del escribano a la biblioteca. La civilización escrita europea en la alta Edad Moderna (siglos XV-XVII)*. Madrid, Síntesis, 1992.
- Bouza 1994
Fernando J. Bouza Álvarez: "Corte es decepción. Don Juan de Silva, conde de Portalegre". En José Martínez Millán (ed.): *La corte de Felipe II*. Madrid, Alianza, 1994, pp. 451-502.
- Bradley 1891
John William Bradley: *The Life and Works of Giorgio Giulio Clovio, Miniaturist 1495-1578*. Londres, G. W. Hissink, 1891.
- Brandi 1958
Cesare Brandi: "Due Pietà di Luca Cambiaso". En *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, ns. 34-35, 1958, pp. 116-119.
- Bravo 1981
Jesús Bravo Lozano: "Pintura y mentalidades en Madrid a finales del siglo XVIII". En *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, n. 18, 1981, pp. 193-220.
- Bray 2003
Xavier Bray: "St John the Baptist; St John the Evangelist". En David Davies (ed.): *El Greco* [Cat. exp. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 7 de octubre de 2003-11 de enero de 2004; Londres, The National Gallery, 11 de febrero-23 de mayo de 2004]. Londres, The National Gallery, 2003, p. 118.

- Bray 2004
Xavier Bray: *El Greco*. Londres, National Gallery Company, 2004.
- Brown 1982
Jonathan Brown: "El Greco y Toledo". En *El Greco de Toledo* [Cat. exp. Madrid, Museo del Prado, 1 de abril-6 de junio de 1982; Washington, D.C., National Gallery of Art, 3 de julio-6 de septiembre de 1982; Toledo, Ohio, The Toledo Museum of Art, 26 de septiembre-21 de noviembre de 1982; Dallas, Texas, Dallas Museum of Art, 12 de diciembre de 1982-6 de febrero de 1983]. Madrid, Alianza, 1982, pp. 75-147.
- Brown 1997
Patricia Fortini Brown: *Vénice and Antiquity: The Venetian Sense of the Past*. New Haven, Yale University Press, 1997.
- Brown 1998
Jonathan Brown: *Painting in Spain: 1500-1700*. New Haven-Londres, Yale University Press, 1998.
- Brown 2004
David Alan Brown: "Il ritratto di Bindo Altoviti eseguito da Raffaello". En Alan Chong, Donatella Pegazzano y Dimitrios Zikos (eds.): *Ritratto di un banchiere del Rinascimento: Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*. [Cat. exp. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum; Florencia, Museo Nazionale del Bargello]. Milán, 2004, pp. 92-114.
- Brown y Van Nimmen 2005
David Alan Brown y Jane Van Nimmen: *Raphael & the Beautiful Banker: The Story of the Bindo Altoviti Portrait*. New Haven-Londres, Yale University Press, 2005.
- Buendía 1999
José Rogelio Buendía: "Consideraciones sobre el 'miles Christi'. Del políptico de Módena al Martirio de San Mauricio". En Nicos Hadjinicolaou (ed.): *El Greco in Italy and Italian Art. Proceedings of the International Symposium* [Rethymno, Creta, 22-24 de septiembre de 1995]. Rethymno, 1999, pp. 275-289.
- Burke 1998
Peter Burke: *The European Renaissance: Centers and Peripheries*. Oxford, Blackwell, 1998.
- Burke 2004
Peter Burke: *Languages and Communities in Early Modern Europe*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- Burke 2005
Peter Burke: "The Renaissance Translator as Go-Between". En Andreas Höfele y Werner von Koppenfels (eds.): *Renaissance Go-Betweens: Cultural Exchange in Early Modern Europe*, Berlín, Gruyter, 2005, pp. 17-31.
- Burke 2009
Peter Burke: *Cultural Hybridity*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- Burns y Pagliara 1989
Howard Burns y Pier Nicola Pagliara: "La cappella Castiglioni". En *Giulio Romano* [Cat. exp. Mantua, Palazzo Te, Palazzo Ducale, 1 de septiembre-12 de noviembre de 1989]. Milán, Electa, 1989, pp. 532-534.
- Bury 2004
Michael Bury: "Printmaking in the Age of Titian". En *The Age of Titian. Venetian Renaissance Art from Scottish Collections*. [Cat. exp.]. Edimburgo, National Gallery of Scotland, 2004, pp. 277-319.
- Bustamante 1992
Agustín Bustamante García: "Gusto y decoro. El Greco, Felipe II y El Escorial". En *Academia*, n. 74, 1992, pp. 165-198.
- Bustamante 1994
Agustín Bustamante García: *La Octava Maravilla del mundo. Estudio histórico del Escorial de Felipe II*. Madrid, Alpuerto, 1994.
- Bustamante 1995
Agustín Bustamante García: "Datos sobre el gusto español del siglo XVI". En *Archivo Español de Arte*, n. 271, 1995, pp. 304-308.
- Bustamante y Marías 1985
Agustín Bustamante García y Fernando Marías: "El Escorial y la cultura arquitectónica de su tiempo". En *El Escorial en la Biblioteca Nacional. IV Centenario del Monasterio de El Escorial*. [Cat. exp.]. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1985, pp. 115-219.
- Butters 1999
Suzanne B. Butters: "*Magnifico, non senza eccesso*: riflessioni sul mecenatismo del cardinale Ferdinando de' Medici". En Michel Hochmann (ed.): *Villa Medici. Il sogno di un cardinale. Collezioni e artisti di Ferdinando de' Medici*. [Cat. exp. Roma, Académie de France à Rome]. Roma, De Luca, 1999, pp. 23-45.
- Byron 1929
Robert Byron: "Greco: The Epilogue to Byzantine Culture". En *Burlington Magazine*, vol. 55, n. 319, 1929, pp. 160-176.
- Calvillo 2008
Elena Calvillo: "Buon giudizio e miniatura della Controriforma per il cardinale Farnese". En Jonathan J. G. Alexander (ed.): *Il Lezionario Farnese: Towneley Lectionary, manoscritto 91, New York, The New York Public Library, Astor, Lenox e Tilden Foundations*. Módena, 2008, pp. 61-96.
- Calvillo 2012
Elena Calvillo: "Critical Parallels/Strategic Differences: Giulio Clovio and Michelangelo in Cinquecento Theory and Practice". En *Julije Klovic: najveći minijaturist renesanse / Giulio Clovio: The greatest miniaturist of the Renaissance*. [Cat. exp. Zagreb, Klovievi dvori Gallery]. Zagreb, 2012, pp. 65-69.
- Caro 1725
Annibale Caro: *Delle lettere familiari del commendatore Annibal Caro* (1575). Padua, 1725.
- Carr 2001
Dawson W. Carr: "Zu El Grecos Portraits", en *El Greco. Kunsthistorisches Museum Wien*. [Cat. exp.]. Viena, 2001.
- Casper 2007
Andrew R. Casper: "El Greco, the Veronica and the Art of the Icon". En Nicos Hadjinicolaou (ed.), *El Greco's Studio. Proceedings of the International Symposium (Rethymno, Crete, 23-25 September 2005)*. Heraclión, 2007, pp. 135-148.
- Casper 2011
Andrew R. Casper: "Experiential Vision in El Greco's *Christ Healing the Blind*". En *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 74, 2011, pp. 349-372.
- Casper 2012
Andrew R. Casper: "El Greco's Heraklion *Baptism of Christ*: Reconsidering Dates, Signatures, and the *Madonneri*". En *Source. Notes in the History of Art*, XXXI, n. 2, invierno de 2012, pp. 10-14.
- Casper 2014a
Andrew R. Casper: *Art and the Religious Image in El Greco's Italy*. Pennsylvania, Penn State University Press, 2014.
- Casper 2014b
Andrew R. Casper: "Greeks Abroad: (As) signing Artistic Identity in Early Modern Europe". En *Renaissance Studies*, vol. 28, n. 3, junio de 2014, pp. 356-376.
- Castro 1954
Américo Castro: *The Structure of Spanish History*. Princeton, Princeton University Press, 1954.
- Ceán 1800
José Agustín Ceán Bermúdez: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. 6 vols. Madrid, 1800.
- Cerbelaud 2005
Dominique Cerbelaud: *María. Un itinerario dogmático*. Salamanca, Editorial San Esteban, 2005.
- Chatzidakis 1969-1970
Manolis Chatzidakis: "Recherches sur le peintre Théophraste le Crétois". En *Dumbarton Oaks Papers*, ns. 23-24, 1969-1970, pp. 311-352.

- Chatzidakis 1983
Nano Chatzidakis: *Eikones kritikis scholis. Katalogos ekthesis, Mouseio Benaki*. Atenas, 1983.
- Chatzidakis 1986
Manolis Chatzidakis: *The Cretan Painter Theophanis: The Final Phase of his Art in his Wall-Paintings of the Holy Monastery of Stavronikíia*. Monte Athos, 1986.
- Chatzidakis 1987
Manolis Chatzidakis: *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830). Με Εισαγωγή στην Ιστορία της Ζωγραφικής της Εποχής*, vol. 1. Atenas, 1987.
- Chatzidakis 1993
Nano Chatzidakis: *From Candia to Venice Greek Icons in Venice 15th-16th Centuries*. [Cat. exp.]. Atenas, 1993.
- Chatzidakis 1997
Nano Chatzidakis: *Icons. The Velimezis Collection*. Tesalónica, 1997.
- Chatzidakis y Drakopoulou 1997
Manolis Chatzidakis y Eugenia Drakopoulou: *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, vol. 2. Atenas, 1997.
- Checa 2003
Fernando Checa: "El Greco y Tiziano". En AA.VV.: *El Greco*. Introd. Francisco Calvo Serraller. Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2003.
- Chong, Pegazzano y Zikos 2004
Alan Chong, Donatella Pegazzano y Dimitrios Zikos (eds.): *Ritratto di un banchiere del Rinascimento: Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*. [Cat. exp. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum; Florencia, Museo Nazionale del Bargello]. Milán, 2004.
- Cionini Visani y Gamulin 1993
Maria Cionini Visani y Gregorio Gamulin: *Giulio Clovio: miniaturist of the Renaissance*. Londres, 1993.
- Como 1930
Ugo da Como: *Girolamo Muziano 1528-1592. Note e documenti*. Bérghamo, 1930.
- Constantoudaki 1973
Maria Constantoudaki: "Οι ζωγράφοι του Χάνδακος κατά το πρώτον ήμισυ του 16^{ου} αιώνος οι μαρτυρούμενοι εκ των νοταριακών αρχείων". En *Θησαυρίσμ*, n. 10, 1973, pp. 291-380.
- Constantoudaki 1975
Maria Constantoudaki: "Dominicos Théotokopoulos (El Greco). De Candie à Venice. Documents Inédits (1566-1568)". En *Thesaurismata*, 12, 1975, pp. 292-308.
- Constantoudaki-Kitromilides 1988
Maria Constantoudaki-Kitromilides: *Μιχαήλ Δαμασκηνός (1530/35-1591/92)*. Συμβολή στη μελέτη της ζωγραφικής του. Atenas, 1988.
- Constantoudaki-Kitromilides 1998
Maria Constantoudaki-Kitromilides: "La pittura di icone a Creta veneziana (secoli xv e xvi). Questioni di mecenatismo, iconografia e preferenze estetiche". En Gherardo Ortalli (ed.), *Venezia e Creta. Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Heraclión-Hania, 1997). Venecia, 1998, pp. 459-507.
- Constantoudaki-Kitromilides 1999a
Maria Constantoudaki-Kitromilides: "The Bologna 'Last Supper': A Reconsideration". En Nicos Hadjinicolaou (ed.): *El Greco in Italy and Italian Art. Proceedings of the International Symposium* [Rethymno, Creta, 22-24 de septiembre de 1995]. Rethymno, 1999, pp. 109-123.
- Constantoudaki-Kitromilides 1999b
Maria Constantoudaki-Kitromilides: "L'arte dei pittori greci a Venezia nel Cinquecento". En Mauro Lucco (ed.), *La pittura del Veneto. Il Cinquecento*, vol. 3. Milán, 1999, pp. 1203-1261.
- Constantoudaki-Kitromilides 1999c
Maria Constantoudaki-Kitromilides: ficha de catálogo en José Álvarez Lopera (ed.): *El Greco: Identity and Transformation: Crete, Italy, Spain*. Milán, Skira, 1999, pp. 345-350.
- Constantoudaki-Kitromilides 2000
Maria Constantoudaki-Kitromilides: "Michael Damaskinos". En G. Speake (ed.): *Encyclopaedia of Greece and the Hellenic Tradition*, vol. 1. Londres, 2000, pp. 443-445.
- Constantoudaki-Kitromilides 2001
Maria Constantoudaki-Kitromilides, "Damaskinos, Theotokopulos e la sfida veneziana". En Ch. A. Maltezou (ed.), *Il contributo veneziano nella formazione del gusto dei Greci (XV-XVII sec.)*. *Atti del Convegno* (Venecia, 2000). Venecia, 2001, pp. 49-59.
- Constantoudaki-Kitromilides 2002a
Maria Constantoudaki-Kitromilides: "Le Icone e l'Arte dei Pittori Greci a Venezia. Maestri in Rapporto con la Confraternita Greca". En M. F. Tiepolo y E. Tonetti (eds.): *I Greci a Venezia*. [Actas del Congreso Internacional, Venecia, 5-7 de noviembre de 1998]. Venecia, 2002, pp. 569-641.
- Constantoudaki-Kitromilides 2002b
Maria Constantoudaki-Kitromilides, "Saint-Luc par Théotokopoulos au Musée Benaki. Nouvelles remarques" (en griego con resumen en francés). En E. Drakopoulou (ed.), *Topics in Post-Byzantine Painting. In Memory of Manolis Chatzidakis, Proceedings of a Symposium (Athens 1999)*. Atenas, 2002, pp. 272-286.
- Constantoudaki-Kitromilides 2003
Maria Constantoudaki-Kitromilides, "La 'Huida a Egipto' y la producción juvenil de El Greco". En *El Greco*, Barcelona, 2003, pp. 21-36.
- Constantoudaki-Kitromilides 2010
Maria Constantoudaki-Kitromilides, "The Venetian Experience of Two Cretan Icon Painters and Its Impact on Their Work: Michael Damaskinos and Domenikos Theotokopoulos". En E. Geroussis y G. Koch (eds.), *Griechische Ikonen. Symposium in Marburg vom 26.-29.6.2000*. Atenas, 2010, pp. 59-80.
- Constantoudaki-Kitromilides 2011-2012
Maria Constantoudaki-Kitromilides, "In apotheca aurificum: botteghe, commissioni e uso di opere di argenteria e oreficeria a Candia (sec. xiv e xv). Documenti dall'Archivio di Stato di Venezia" (en griego con resumen en italiano). En *Thesaurismata*, 41/42, 2011-2012, pp. 361-385.
- Constantoudaki-Kitromilides 2013
Maria Constantoudaki-Kitromilides, "The Man of Sorrows from Byzantium to Venetian Crete: Some Observations on Iconography and Function". En Catherine R. Puglisi y William L. Barcham (eds.), *New Perspectives on the Man of Sorrows*. Kalamazoo, Michigan, 2013, pp. 147-190.
- Constantoudaki-Kitromilides 2014
Maria Constantoudaki-Kitromilides, "Views of the Landscape of Mount Sinai from Byzantium to Domenikos Theotokopoulos". En Nicos Hadjinicolaou (ed.), *D. Theotokopoulos between Venice and Rome*. Heraclión y Atenas, 2014, pp. 1-43.
- Cortés 2014
Miguel Cortés Arrese: *El fuego griego. Memoria de El Greco en Castilla-La Mancha*. Toledo, Cuarto Centenario, 2014.
- Cossío (1908) 1983
Manuel Bartolomé Cossío: *El Greco* (1908). Madrid, Espasa-Calpe, 1983.
- Davies 1999
David Davies: "A Re-examination of El Greco's 'Adoration of the Shepherds' in the Collection of the Duke of Buccleuch". En Nicos Hadjinicolaou (ed.): *El Greco in Italy and Italian Art. Proceedings of the International Symposium* [Rethymno, Creta, 22-24 de septiembre de 1995]. Rethymno, 1999, pp. 149-161.
- Davies 2003a
David Davies (ed.): *El Greco* [Cat. exp. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 7 de octubre de 2003-11 de enero de 2004; Londres, The National Gallery, 11 de febrero-23 de mayo de 2004]. Londres, The National Gallery, 2003.
- Davies 2003b
David Davies: "El Greco's Religious Art: The Illumination and Quickening of the Spirit". En *idem* (ed.): *El Greco*. [Cat. exp. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 7 de octubre de 2003-11 de enero de 2004; Londres, The National Gallery, 11 de febrero-23 de mayo de 2004]. Londres, The National Gallery, 2003, pp. 45-71.

- Davies 2007
David Davies: “El Greco’s Scheme of Decoration in Santo Domingo el Antiguo: The Creative Process”. En Nicos Hadjinicolaou (ed.): *El Greco’s Studio*. Heraklón, Crete University Press, 2007, pp. 83-134.
- De Laurentiis 2002
Elena De Laurentiis: “Giovanni Battista Castello il Genovese, Giulio Clovio e lo scriptorium dell’Escorial”. En Piero Boccardo, José Luis Colomer y Clario Di Fabio (eds.): *Genova e la Spagna. Opere, artisti, committenti, collezionisti*. Cinisello Balsamo, 2002, pp. 156-165.
- De Laurentiis 2004
Elena De Laurentiis: “Giovanni Battista Castello el Genovés, Giulio Clovio y el scriptorium de El Escorial”. En Piero Boccardo, José Luis Colomer y Clario Di Fabio (eds.): *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*. Madrid, 2004, pp. 139-148.
- De Laurentiis 2012
Elena De Laurentiis: “Il pio genovese Giovanni Battista Castello”. En *Alumina. Pagine miniate*, 37, abril/junio de 2012, pp. 26-35.
- De Laurentiis 2014a
Elena De Laurentiis: “La collezione di Italian illuminated cuttings della British Library: nuove miniature di Simonio Lupi da Bergamo, Giovanni Battista Castello il Genovese e Sante Avanzini”. En Giordana Mariani Canova y Alessandra Periccioli Saggese (eds.): *Il codice miniato in Europa. Libri per la chiesa, per la città, per la corte*. [Actas del congreso, Padua, Palazzo del Bo-Museo Diocesano di Padova, 2-4 de diciembre de 2010]. Padua, 2014, pp. 673-695.
- De Laurentiis 2014b
Elena De Laurentiis, “Giulio Clovio e la ‘escuela escurialense’ de miniatura”. En *Rivista di Storia della miniatura*, 18, 2014, pp. 160-175, lám. XIV.
- De Laurentiis, en prensa
Elena De Laurentiis: “Giulio Clovio y la ‘escuela escurialense’ de iluminación: nuevas miniaturas de Pedro Sánchez de Ezpeleta y de los frailes jerónimos”. En *Goya. Revista de Arte*, en prensa.
- De Maio 1977
Romeo de Maio: “Michelangelo e il cantiere di S. Pietro”. En *Civiltà delle Macchine*, n. 25, 1977.
- De Maio 1978
Romeo de Maio: *Michelangelo e la Controriforma*. Bari, Editori Laterza & Figli, 1978.
- De Marchi 2011
Andrea De Marchi: “‘Per che, cresciutogli l’animo..’ il Cristo e l’adultera da Tiziano e il tirocinio di Giulio Clovio verso la maniera moderna”. En *Nuovi Studi. Rivista di arte antica e moderna*, 17, 2011, pp. 29-36, figs. 33-50.
- Dean y Liebsohn 2003
Carolyn Dean y Dana Liebsohn: “Hybridity and Its Discontents: Considering Visual Culture in Colonial Spanish America”. En *Colonial Latin American Review*, vol. 12, n. 1, 2003, pp. 5-35.
- Denunzio 2004
Antonio Ernesto Denunzio: “‘Dilectus filius bindus de altovitis’ i Farnese e Bindo Altoviti”. En Alan Chong, Donatella Pegazzano y Dimitrios Zikos (eds.): *Ritratto di un banchiere del Rinascimento: Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*. [Cat. exp. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum; Florencia, Museo Nazionale del Bargello]. Milán, 2004, pp. 451-455.
- Dern 2003
Alexandra Dern, *Scipione Pulzone (ca. 1546-1598)*. Weimar, 2003.
- Deswarte-Rosa 1991a
Sylvie Deswarte-Rosa: “‘Idea’ et le Temple de la Peinture. I. Michelangelo Buonarroti et Francisco de Holanda”. En *La Revue de l’Art*, 92, 1991, pp. 20-41.
- Deswarte-Rosa 1991b
Sylvie Deswarte-Rosa: “‘Idea’ et le Temple de la Peinture. II. De Francisco de Holanda à Federico Zuccaro”. En *La Revue de l’Art*, 94, 1991, pp. 45-65.
- Dillon 1995
Gianvittorio Dillon: “El Greco e l’incisione veneta. Precisioni e novità”. En Nicos Hadjinicolaou (ed.): *El Greco of Crete. Proceedings of the International Symposium held on the occasion of the 450th anniversary of the artist’s birth*. [Heraklón, Creta, 1-5 de septiembre de 1990]. Heraklón, Municipality of Iraklion, 1995, pp. 229-249.
- Docampo y Riello 2014
Javier Docampo y José Riello (eds.): *La biblioteca del Greco*. [Cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado]. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014.
- Drandaki 2009
Anastasia Drandaki (ed.): *The Origins of El Greco. Icon Painting in Venetian Crete*. Nueva York, Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation, 2009.
- Duque de Alba 1919
Duque de Alba 1919
Discurso del [...] Sr. Duque de Berwick y de Alba [en su Recepción en la Real Academia de la Historia / y contestación del Sr. Marqués de Lema; tema: contribución al estudio de la persona del III Duque de Alba]. Madrid, Imprenta de Blas y Cía., 1919.
- Estella 1994
Margarita Estella Marcos: “Los Leoni, escultores entre Italia y España”. En *Los Leoni (1509-1608). Escultores del renacimiento italiano al servicio de la corte de España*. [Cat. exp. Madrid, Museo del Prado]. Madrid, Museo del Prado, 1994, pp. 29-62.
- Fatourou-Hesychakis 1983
Kanto Fatourou-Hesychakis: “I Kritiki Anagennisi kai ta italika protypa tis architektonikis tis”. En *Ariadni (Rethymno)*, 1, 1983, pp. 103-138.
- Fatourou-Hesychakis y Hesychakis 2004
Kanto Fatourou-Hesychakis y Minos Hesychakis: *Crean Sources of Theotokopoulos’ (El Greco’s) Humanism*. Atenas, 2004.
- Fiore 2007
Kristina Hermann Fiore (ed.): *Dürer e l’Italia*. [Cat. exp. Roma, Scuderie del Quirinale]. Milán, Electa, 2007.
- Foradada y Castán 1876
José Foradada y Castán: “Datos biográficos desconocidos o mal apreciados, acerca del célebre pintor Dominico Theotocópuli”. En *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. VI, ns. 8 y 9, 1876, pp. 137-139 y 153-156.
- Foucault 1969
Michel Foucault: “Qu’est-ce qu’un auteur?”. En *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 63^e année, n. 3, julio-septiembre de 1969, pp. 73-104.
- Freedman 1995
Luba Freedman: *Titian’s Portraits through Aretino’s Lens*. University Park, 1995.
- Frick Collection 1949-1956
The Frick Collection. An Illustrated Catalogue of the Works of Art in the Collection of Henry Clay Frick. 3 vols. Pittsburgh, 1949-1956.
- Frick Collection 1968
The Frick Collection. An Illustrated Catalogue, Volume II, Paintings: French, Italian and Spanish. Comp. B. Davidson con E. Munhall. Nueva York, 1968.
- Galavaris 1995
George Galavaris: “El Greco’s Image of St. Francis of Assisi”. En Nicos Hadjinicolaou (ed.): *El Greco of Crete. Proceedings of the International Symposium held on the occasion of the 450th anniversary of the artist’s birth*. [Heraklón, Creta, 1-5 de septiembre de 1990]. Heraklón, Municipality of Iraklion, 1995, pp. 383-396.
- García 2011
Bernardo J. García García: “Las peripecias de un encargo de Felipe II. La colgadura regia de los planetas”. En Fernando Checa Cremades y Bernardo J. García García (eds.): *Los triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*. Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2011, pp. 421-464.
- García Rey 1931
Verardo García Rey: “Artistas madrileños al servicio del Arzobispado de Toledo”. En *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, vol. VIII, n. 29, enero de 1931, pp. 76-87.

- Gardner von Teuffel 1995
Christa Gardner von Teuffel: "El Greco's View of Mount Sinai as Independent Landscape". En Nicos Hadjinicolaou (ed.): *El Greco of Crete. Proceedings of the International Symposium held on the occasion of the 450th anniversary of the artist's birth*. [Heraclión, Creta, 1-5 de septiembre de 1990]. Heraclión, Municipality of Iraklion, 1995, pp. 161-172.
- Garrido 2012
Carmen Garrido: "El Greco, Überlegungen zum Expressionismus seiner Malerei". En Michael Scholz-Hänsel y Beat Wismer (eds.): *El Greco und die Moderne*. [Cat. exp. Düsseldorf, Stiftung Museum Kunst Palast, 28 de abril-12 de agosto de 2012]. Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, pp. 26-37.
- Gasparotto 2000
Davide Gasparotto: "Una galleria metallica di personaggi illustri: le medaglie all'antica". En Howard Burns, Marco Collareta y Davide Gasparotto (eds.): *Valerio Belli vicentino (1468c.-1546)*. Vicenza, 2000, pp. 137-158.
- Georgopoulou 2001
Maria Georgopoulou: *Venice's Mediterranean Colonies: Architecture and Urbanism*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- Georgopoulou 2004
Maria Georgopoulou: "Venice and the Byzantine Sphere". En Helen C. Evans (ed.): *Byzantium Faith and Power (1261-1557)*. New Haven, Yale University Press, 2004, pp. 489-514.
- Gil 2002
Luis Gil Fernández: "Griegos en Toledo en el Siglo de Oro". En Miguel Cortés Arrese (ed.): *Toledo y Bizancio*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 167-178.
- Golub 1980
Ivan Golub: "Nuove fonti su Giulio Clovio". En *Paragone*, 359-361, 1980, pp. 121-140.
- Gómez-Menor 1980
José Carlos Gómez-Menor Fuentes: "Ambiente cultural renacentista en Toledo". En *V Simposio Toledo renacentista* [Actas de simposio, Toledo, 24-26 de abril de 1975]. Madrid, 1980, vol. III, pp. 97-110.
- Gonzalo 2005
José Luis Gonzalo Sánchez-Molero: "Mateo Vázquez de Leca, un secretario entre libros: 1. El escritorio". En *Hispania*, n. 221, 2005, pp. 813-846.
- Grancsay 1950
Stephen V. Grancsay: "Museum Armor and a Van Dyck Portrait from Vienna". En *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 8, n. 9, 1950, pp. 270-273.
- Gratziou 2009
Olga Gratziou: "Cretan Architecture and Sculpture in the Venetian Period". En Anastasia Drandaki (ed.): *The Origins of El Greco. Icon Painting in Venetian Crete*. Nueva York, Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation, 2009, pp. 19-27.
- Gutiérrez 1983-1988
Manuel Gutiérrez García-Brazales: "El Consejo de la Gobernación del Arzobispado de Toledo". En *Anales Toledanos*, vol. XVI, 1983, pp. 63-138, y vol. XXV, 1988, pp. 109-147.
- Hadjinicolaou 1990a
Nicos Hadjinicolaou (ed.): *El Greco: Byzantium and Italy*. Rethymno, Crete University Press, 1990.
- Hadjinicolaou 1990b
Nicos Hadjinicolaou (ed.): *El Greco of Crete. Exhibition on the Occasion of the 450th Anniversary of His Birth*. [Cat. exp. Heraclión, 1 de septiembre-10 de octubre de 1990]. Heraclión, 1990.
- Hadjinicolaou 1995a
Nicos Hadjinicolaou (ed.): *El Greco of Crete. Proceedings of the International Symposium held on the occasion of the 450th anniversary of the artist's birth*. [Heraclión, Creta, 1-5 de septiembre de 1990]. Heraclión, Municipality of Iraklion, 1995.
- Hadjinicolaou 1995b
Nicos Hadjinicolaou (ed.): *El Greco in Italy and Italian Art (Ο Γκρέκο στην Ιταλία και η ιταλική τέχνη)*. [Cat. exp. Atenas, Pinacoteca Nacional-Museo Alexandros Soutzos]. Atenas, 1995.
- Hadjinicolaou 1999
Nicos Hadjinicolaou (ed.): *El Greco in Italy and Italian Art. Proceedings of the International Symposium*. [Rethymno, Creta, 22-24 de septiembre de 1995]. Rethymno, 1999.
- Hadjinicolaou 2002
Nicos Hadjinicolaou: "Le Greco défenseur de l'art byzantin". En Loredana Olivato y Giuseppe Barbieri (eds.): *Lezioni di metodo. Studi in onore di Lionello Puppi*. Vicenza, La Terra Ferma, 2002, pp. 381-391.
- Hadjinicolaou 2005
Nicos Hadjinicolaou (ed.): "El Greco at the End of the 20th Century. Impressions from Reading the Exhibition Catalogue *El Greco – Identity and Transformation*". En *El Greco – The First Twenty Years in Spain*. [Actas del simposio Retimno, Creta, 22-24 de octubre de 1999]. Creta, Universidad de Creta, 2005, pp. 279-312.
- Hadjinicolaou 2007a
Nicos Hadjinicolaou (ed.): *El Greco y su taller*. [Cat. exp. Atenas, Museum of Cycladic Art, 16 de octubre de 2007-5 de enero de 2008]. Madrid, Seacex, 2007.
- Hadjinicolaou 2007b
Nicos Hadjinicolaou (ed.): *El Greco's Studio. Proceedings of the International Symposium* [Rethymno, Creta, 23-25 de septiembre de 2005]. Heraclión, 2007.
- Hadjinicolaou 2007c
Nicos Hadjinicolaou: "The Iraklion Baptism of Christ". En *idem* (ed.): *El Greco's Studio. Proceedings of the International Symposium* [Rethymno, Creta, 23-25 de septiembre de 2005]. Heraclión, 2007, pp. 243-270.
- Hadjinicolaou 2008
Nicos Hadjinicolaou: "La defensa del arte bizantino por El Greco: notas sobre una paradoja". En *Archivo Español de Arte*, n. 323, 2008, pp. 217-232.
- Hadjinicolaou 2014a
Nicos Hadjinicolaou (ed.): *D. Theotokopoulos between Venice and Rome*. Heraclión-Atenas, 2014.
- Hadjinicolaou 2014b
Nicos Hadjinicolaou: "A Disciple of Titian in the Palazzo Farnese, 1570-1572". En *idem* (ed.): *D. Theotokopoulos between Venice and Rome*. Heraclión-Atenas, 2014, pp. 136-194.
- Hadjinicolaou 2014c
Nicos Hadjinicolaou: "De hecho, es un profeta de la modernidad". En Fernando Marías (ed.): *El griego de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible*. [Cat. exp. Toledo, Museo de Santa Cruz, 14 de marzo-14 de junio de 2014]. Madrid, El Greco 2014-Ediciones El Viso, 2014, pp. 89-113.
- Hall 2011
Marcia Hall: *The Sacred Image in the Age of Art: Titian, Tintoretto, Barocci, El Greco, Caravaggio*. New Haven, Yale University Press, 2011.
- Harris 1951
Enriqueta Harris: "Spanish Painting from Morales to Goya in the National Gallery of Scotland". En *The Burlington Magazine*, 93, n. 583, 1951, pp. 310-317.
- Harvard 2007
Robert Harvard (ed.): *The Spanish Eye: Painters and Poets of Spain*. Suffolk, Tamesis Books, 2007.
- Head 1848
Sir Edmund Head: *Handbook of the History of the Spanish and French Schools of Painting*. Londres, John Murray, 1848.
- Hegener 2012
Nicole Hegener: "Diligentia in minimis maxima: Testament und Nachlaß des 'kleinen Michelangelo' Don Giulio Clovio". En Nicole Hegener y Kerstin Schwedes (eds.): *Der Künstler und sein Tod*. Würzburg, 2012, pp. 105-193.

- Helmstutler Di Dio 2006
Kelley Helmstutler Di Dio: "The chief and perhaps only antiquarian in Spain. Pompeo Leoni and his collection in Madrid". En *The Journal of the History of Collections*, n. 18, 2006, pp. 137-167.
- Hernando 1996
Agustín Hernando: *La imagen de un país. Juan Bautista Labaña y su mapa de Aragón (1610-1620)*. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1996.
- Hochmann 1993
Michel Hochmann: "Les dessins et les peintures de Fulvio Orsini et la collection Farnese". En *Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée*, 105, 1, 1993, pp. 49-91.
- Holanda 1923
Francisco de Holanda: "Diálogos de la pintura. Tabla de las Águilas. Del sacar por el natural". En Francisco J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la historia del Arte Español*, I, Madrid, 1923, pp. 35-124.
- Hofstede 1977
Justus Müller Hofstede: *Peter Paul Rubens, 1577-1640. Katalog I: Rubens in Italien: Gemälde, Ölskizzen, Zeichnungen*. Colonia, Museen der Stadt Köln, 1977.
- Holton 1991
David Holton (ed.): *Literature and Society in Venetian Crete*. Cambridge, 1991.
- Howard 2000
Deborah Howard: *Venice and the East: The Impact of the Islamic World on Venetian Architecture 1100-1500*. New Haven-Londres, Yale University Press, 2000.
- Humfrey 1991
Peter Humfrey: "Dürer's Feast of the Rosegarlands: A Venetian Altarpiece". En *Bulletin of the National Gallery in Prague*, vol. 1, 1991, pp. 21-33.
- Hunger 1972
Herbert Hunger: "Markos Bathas, ein griechischer Maler des Cinquecento in Venedig". En *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 21, 1972, pp. 131-137.
- Ioannou 2007
Panayotis Ioannou: "En torno al taller del Greco en Roma". En Nicos Hadjinicolaou (ed.): *El Greco y su taller*. [Cat. exp. Atenas, Museum of Cycladic Art, 16 de octubre de 2007-5 de enero de 2008]. Madrid, Seacex, 2007, pp. 69-95.
- Jaffé 1977
Michael Jaffé: *Rubens and Italy*. Oxford, Phaidon Press, 1977.
- Joannides 1995
Paul Joannides: "El Greco and Michelangelo". En Nicos Hadjinicolaou (ed.): *El Greco of Crete. Proceedings of the International Symposium held on the occasion of the 450th anniversary of the artist's birth* [Heraclión, Creta, 1-5 de septiembre de 1990]. Heraclión, Municipality of Iraklion, 1995, pp. 199-214.
- Kagan 1982
Richard L. Kagan: "La Toledo del Greco". En *El Greco de Toledo* [Cat. exp. Madrid, Museo del Prado, 1 de abril-6 de junio de 1982; Washington, D.C., National Gallery of Art, 3 de julio-6 de septiembre de 1982; Toledo, Ohio, The Toledo Museum of Art, 26 de septiembre-21 de noviembre de 1982; Dallas, Texas, Dallas Museum of Art, 12 de diciembre de 1982-6 de febrero de 1983]. Madrid, Alianza, 1982, pp. 35-73.
- Kagan 1984
Richard L. Kagan: "Pedro Salazar de Mendoza as Collector, Scholar, and Patron of El Greco". En Jonathan Brown y José Manuel Pita Andrade (eds.): *El Greco: Italy and Spain*. Washington, Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Series II, 1984, pp. 85-92.
- Kagan 1992
Richard L. Kagan: "The Count of Los Arcos as Collector and Patron of El Greco". En *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, n. 4, 1992, pp. 151-160.
- Kagan 2003
Richard L. Kagan: "El Greco y su entorno humano en Toledo". En AA.VV.: *El Greco*. Introd. Francisco Calvo Serraller. Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2003, pp. 99-115.
- Kagan 2014
Richard L. Kagan: "La Toledo de El Greco, una vez más". En Fernando Marías (ed.): *El griego de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible*. [Cat. exp. Toledo, Museo de Santa Cruz, 14 de marzo-14 de junio de 2014]. Madrid, El Greco 2014-Ediciones El Viso, 2014, pp. 47-65.
- Kagan y Marías 2014
Richard Kagan y Fernando Marías: "El *pictor doctus* en la Europa moderna y el Greco como pintor filósofo". En Javier Docampo y José Riello (eds.): *La biblioteca del Greco*. [Cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado]. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014, pp. 14-39.
- Karpinski 1983
Karoline Karpinski (ed.): *The Illustrated Bartsch*, 28: *Italian Chiaroscuro Woodcuts*. Nueva York, 1983.
- Kartsonis 1986
A. D. Kartsonis: *Anastasis. The Making of an Image*. Princeton, Princeton University Press, 1986.
- Kazanaki-Lappa 2000
Maria Kazanaki-Lappa: "Oi mikrografies tou Kritikou zografou Markou Batha (1498-1578) se kodika tis Viennis". En *Pepragmena tou VIII Diethnous Kritologikou Synedriou (Irakleio 1996)*, vol. B1, Heraclión, 2000, pp. 267-282.
- Kazanaki-Lappa 2001
Maria Kazanaki-Lappa: "Le croci dipinte d' iconostasi cretesi e i loro modelli veneziani". En Ch. Maltezos (ed.): *Il contributo veneziano nella formazione del gusto dei Greci (XV-XVII sec.)*. [Atti del Convegno, Venezia, 2-3 giugno 2000]. Venecia, 2001, pp. 105-112.
- Kennedy 2004
Maev Kennedy: "The mystery of the Lady in the Fur Wrap: Is it an El Greco? National Gallery hopes an x-ray of a great work will end the debate". En *The Guardian*, 7 de febrero de 2004, consultado en <http://www.theguardian.com/uk/2004/feb/07/arts.artsnews>.
- Kleefisch-Jobst 2000
Ursula Kleefisch-Jobst: "U 1129A recto and verso – Antonio da Sangallo the Younger, Funerary monuments, monument of Marcus Antonius Lupus, cenotaph from Vienne". En Christoph L. Frommel y Nicholas Adams (dirs.): *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his circle*, vol. II: *Churches, Villas, the Pantheon, Tombs, and Ancient Inscriptions*. Nueva York, Architectural History Foundation-Cambridge, MIT Press, 2000.
- Lassithiotakis 1981
Konstantinos E. Lassithiotakis: "O Agios Fragiskos kai i Kriti". En *Pepragmena tou IV Diethnous Kritologikou Synedriou (Irakleio 1976)*. Atenas, 1981, pp. 146-154.
- Lavín 2013
Ana Carmen Lavín: "Un retrato desconocido de Alonso Sánchez Coello: el obispo D. Diego de Covarrubias (Museo del Castillo de Peralada, Gerona)". En *Archivo Español de Arte*, vol. 86, n. 341, 2013, pp. 49-59.
- Lázaro 2007
María Soledad Lázaro Damas: "La obra pictórica de Pedro Machuca en la catedral de Jaén". En *Códice. Revista de Investigación Histórica y Archivística*, n. 20, 2007, pp. 19-36.
- Leone de Castris 1995
Pierluigi Leone de Castris: "El Greco, La guarigione del cieco". En L. Fornari Schianchi y N. Spinosa (eds.): *I Farnese: Arte e collezionismo*. [Cat. exp.]. Milán, 1995, p. 248.
- Leone de Castris 1996
Pierluigi Leone de Castris: "Le Cardinal Granvelle et Scipione Pulzone". En Jacqueline Brunet, Gennaro Toscano y Sylvie Béguin (eds.): *Les Granvelle et l'Italie au XVI siècle. Le mécénat d'une famille*. Besançon, 1996.
- Luber 2005
Katherine Crawford Luber: *Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance*. Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

- Lymberopoulou 2003a
Angeliki Lymberopoulou: "The *Madre della Consolazione* icon in the British Museum: Post-Byzantine Painting, Painters, and Society on Crete". En *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, n. 53, 2003, pp. 239-255.
- Lymberopoulou 2003b
Angeliki Lymberopoulou: "A Winged Saint John the Baptist icon in the British Museum". En *Apollo*, vol. CLVIII, n. 500, noviembre de 2003, pp. 19-24.
- Lymberopoulou 2006
Angeliki Lymberopoulou: *The Church of the Archangel Michael at Kavalariana: Art and Society on Fourteenth-Century Venetian-dominated Crete*. Londres, Pindar, 2006.
- Lymberopoulou 2007a
Angeliki Lymberopoulou: "Audiences and Markets for Cretan Icons". En Kim W. Woods, Carol M. Richardson y Angeliki Lymberopoulou (eds.): *Viewing Renaissance Art*. New Haven-Londres, Yale University Press, 2007, pp. 171-206.
- Lymberopoulou 2007b
Angeliki Lymberopoulou: "Fish on a Dish and its Table Companions in Fourteenth-Century Wall Paintings on Venetian-dominated Crete". En Leslie Brubaker y Kallirhoe Linardou (eds.): *Eat, Drink, and be Merry (Luke 12:19). Food and Wine in Byzantium. Papers of the 37th Annual Spring Symposium of Byzantine Studies in Honour of Professor A.A.M. Bryer*. Ashgate, Aldershot, 2007, pp. 223-232.
- Lymberopoulou 2007c
Angeliki Lymberopoulou: "The Painter Angelos and post-Byzantine Art". En Carol M. Richardson (ed.): *Locating Renaissance Art*. New Haven-Londres, Yale University Press, 2007, pp. 174-210.
- Lymberopoulou 2010a
Angeliki Lymberopoulou: "Fourteenth-century Regional Cretan Church Decoration: the Case of the Painter Pagomenos and his Clientele". En Piotr L. Grotowski y Sławomir Skrzyniarz (eds.): *Towards Rewriting? New Approaches to Byzantine Art and Archaeology*. [Actas del simposio de arte bizantino y arqueológico de Cracovia, 8-10 de septiembre de 2008]. Varsovia, The Polish Society of Oriental Art-Cardinal Stefan Wyszyński University-Jagiellonian University-The Pontifical University of John Paul II in Cracow, 2010, pp. 159-175.
- Lymberopoulou 2010b
Angeliki Lymberopoulou: "Late and Post-Byzantine Art under Venetian Rule: Frescoes versus Icons, and Crete in the Middle". En Liz James (ed.): *A Companion to Byzantium*. Maiden-Oxford-Chichester, Wiley-Blackwell, 2010, pp. 351-370.
- Lymberopoulou 2012
Angeliki Lymberopoulou: "To the Holy Land and back again: the art of the Crusades". En Kim W. Woods (ed.): *Art and Visual Culture 1100-1600. Medieval to Renaissance*. Londres, Open University, 2012, pp. 128-168.
- Lymberopoulou 2013
Angeliki Lymberopoulou: "Regional Byzantine Monumental Art from Venetian Crete". En Angeliki Lymberopoulou y Rembrandt Duits (eds.): *Byzantine Art and Renaissance Europe*. Farnham, Ashgate Publishing Limited, 2013, pp. 61-99.
- Lincoln 2000
Evelyn Lincoln: *The Invention of the Italian Renaissance Printmaker*. New Haven-Londres, Yale University Press, 2000.
- Longhin 2001
Sergio Longhin: "Nuove fonti su Giulio Clovio". En Milan Pelc (ed.): *Klovičev zbornik. Minijatura – crtež – grafika 1450-1700*. [Actas del Congreso con motivo del quinto centenario del nacimiento de Giorgio Giulio Clovio, Zagreb, 22-24 octubre 1998]. Zagreb, 2001, pp. 16-31.
- López de Toro 1945
José López de Toro (ed.): *Epístolas de Juan Verzosa*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945.
- Lorini y Zeller 2006
Victoria Lorini y Anja Zeller: *Giorgio Vasari: Die Leben der ausgezeichneten Gemmenschneider, Glas- und Miniaturmaler Valerio Belli, Guillaume de Marcillat und Giulio Clovio*. Berlin, 2006.
- Lovett 1977
Albert W. Lovett: *Philip II and Mateo Vázquez de Leca: The Government of Spain (1572-1592)*. Ginebra, Librairie Droz, 1977.
- Maguire 1999
Henry Maguire: "The Profane Aesthetic in Byzantine Art and Literature". En *Dumbarton Oaks Papers*, n. 53, 1999, pp. 189-205.
- Mancini 2009
Matteo Mancini: "In bottega e fuori: la stampa di riproduzione fra copia e interpretazione". En *Le botteghe di Tiziano*. Florencia, Alinari, 2009, pp. 389-409.
- Mango 2008
Cyril Mango: "Art and the age of the icon". En *Royal Academy of Arts Magazine*, n. 100, otoño de 2008, pp. 78-87.
- Manzini-Frati 1969
Gianna Manzini-Tiziana Frati: *L'opera completa del Greco*. Milán, 1969.
- Marías 1989
Fernando Marías: *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid, Taurus, 1989.
- Marías 1992
Fernando Marías: *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Váasari*. Madrid, Real Fundación de Toledo, 1992.
- Marías 1993
Fernando Marías: "Reflexiones sobre una colección de pinturas de El Greco y *La Gloria de Felipe II*". En *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, n. 5, 1993, pp. 59-70.
- Marías 1997 (2013)
Fernando Marías: *El Greco. Biografía de un pintor extravagante*. San Sebastián-Madrid, Nerea, 1997. 2ª ed. San Sebastián 2013.
- Marías 1999a
Fernando Marías: "El Greco y los artistas de Italia: Venecia (1567-1570)". En Nicos Hadjinicolaou (ed.): *El Greco in Italy and Italian Art. Proceedings of the International Symposium* [Rethymno, Creta, 22-24 septiembre 1995]. Rethymno, 1999, pp. 47-66.
- Marías 1999b
Fernando Marías: "El pensamiento artístico del Greco: de los ojos del alma a los ojos de la razón" / "Il pensiero artistico del Greco: dagli occhi dell'anima agli occhi della ragione". En José Álvarez Lopera (ed.): *El Greco. Identidad y transformación. Creta. Italia. España / El Greco: Identità e trasformazione. Creta. Italia. Spagna*. [Cat. exp. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 3 de febrero-16 de mayo de 1999; Roma, Palazzo delle Esposizioni, 2 de junio-19 de septiembre de 1999; Atenas, Pinacoteca Nacional-Museo Alexandros Soutzos, 18 de octubre de 1999-17 de enero de 2000]. Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza-Skira, 1999, pp. 153-173 (ed. esp.), pp. 179-199 (ed. ital.).
- Marías 2007
Fernando Marías: "Estudiando dibujos; falsando atribuciones: un Joan de Joanes y un Greco". En *In Sapientia Libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. Madrid, Museo Nacional del Prado-Fundación Focus-Abengoa, 2007, pp. 216-222.
- Marías 2008
Fernando Marías: "La Capilla mayor de San Román de Toledo: ¿un templo de Zorobabel al romano?". En *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, vol. LXXIV, 2008, pp. 89-112.
- Marías 2011
Fernando Marías: "Domenico Theotocopuli El Greco y la pintura religiosa". En *El Greco en la Catedral*. [Cat. exp. Burgos, Catedral-Capilla de la Natividad]. Burgos, 2011, pp. 15-31.
- Marías 2013
Fernando Marías: *El Greco. Life and Work – A New History*. Londres, Thames & Hudson, 2013.

- Marías 2014a
Fernando Marías (ed.): *El griego de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible*. [Cat. exp. Toledo, Museo de Santa Cruz, 14 de marzo-14 de junio de 2014]. Madrid, El Greco 2014-Ediciones El Viso, 2014 (también ed. inglesa).
- Marías 2014b
Fernando Marías: “Creta, Italia, Toledo”. En *idem* (ed.): *El griego de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible*. [Cat. exp. Toledo, Museo de Santa Cruz, 14 de marzo-14 de junio de 2014]. Madrid, El Greco 2014-Ediciones El Viso, 2014, pp. 125-149 (de la ed. inglesa).
- Marías 2014c
Fernando Marías: “El Griego entre la invención y la historia”. En *idem* (ed.): *El griego de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible*. [Cat. exp. Toledo, Museo de Santa Cruz, 14 de marzo-14 de junio de 2014]. Madrid, El Greco 2014-Ediciones El Viso, 2014, pp. 19-45.
- Marías 2014d
Fernando Marías: “El Greco 2014: ¿a través de barnices rancios o con ojos nuevos?”. En *Revista de Occidente*, n. 395, abril de 2014.
- Marías y Bustamante 1979
Fernando Marías y Agustín Bustamante García: “Le Greco et sa théorie de l’architecture”. En *Revue de l’Art*, n. 46, 1979, pp. 31-39.
- Marías y Bustamante 1981
Fernando Marías y Agustín Bustamante García: *Las ideas artísticas del Greco (Comentarios a un texto inédito)*. Madrid, Cátedra, 1981.
- Marías y Bustamante 1986
Fernando Marías y Agustín Bustamante García: “Las Medidas de Diego de Sagredo”. En *Diego de Sagredo, Medidas del Romano*. [Toledo, 1549]. Ed. facs. Madrid, Biblioteca Nacional, 1986.
- Marías y Pereda 2000
Fernando Marías y Felipe Pereda (eds.): *Diego de Sagredo, Medidas del Romano, edición princeps (Toledo, 1526)*. Toledo, 2000.
- Marías y Riello, en prensa
Fernando Marías y José Riello: “El Greco they Knew, El Greco we Know”. En *El Greco and the Dispute over Modernism*. Düsseldorf, en prensa.
- Marongiu 2013
Marcella Marongiu: “Tommaso de’ Cavalieri nella Roma di Clemente VII e Paolo III”. En *Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica*, vol. III, n. 1, 2013, pp. 257-319, figs. 1-15.
- Marqués del Saltillo 1934
Marqués del Saltillo: “La herencia de Pompeyo Leoni”. En *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n. 42, 1934, pp. 95-121.
- Martín González 1958
Juan José Martín González: “El Greco, arquitecto”. En *Goya*, n. 26, 1958, pp. 86-89.
- Martínez 1988
Josepe Martínez: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. [Julián Gállego (ed.)]. Madrid, Akal, 1988.
- Martínez Caviro 1985
Balbina Martínez Caviro: “Los ‘grecos’ de Don Pedro Laso de la Vega”. En *Goya*, n. 184, 1985, pp. 216-226.
- Martínez de la Peña 1967
Domingo Martínez de la Peña: “El Greco, en la Academia de San Lucas (el primer documento cierto sobre la estancia del Greco en Italia)”. En *Archivo Español de Arte*, n. 158, 1967, pp. 97-105.
- Mason 2007
Stefania Mason: “Da una costola di Palma il Giovane: Il disegnatore misterioso”. En *Artibus et Historiae*, vol. 28, n. 55, parte 1, 2007, pp. 115-129.
- Mateo 2003
Isabel Mateo Gómez: *Pintura toledana en la segunda mitad del siglo XVI*. Madrid, CSIC, 2003.
- Matilla 2006
José Manuel Matilla: “Papeletas para un diccionario. A propósito de unos documentos de la Biblioteca Cervelló del Museo del Prado y la historiografía del grabado español en el siglo XIX”. En *Arbor*, vol. 182, n. 717, 2006, pp. 75-82.
- Mayer 1926
August L. Mayer: *Dominico Theotocopuli, El Greco*. Múnich, 1926.
- Mayer 1929
August L. Mayer: “El Greco – An Oriental Artist”. En *Art Bulletin*, vol. 11, 1929, pp. 146-152.
- McTavish 2014
David McTavish: “El Greco’s Adoration of the Shepherds in Kingston, Ontario”. En Nicos Hadjinicolaou (ed.): *D. Theotokopoulos between Venice and Rome*. Heraclión-Atenas, 2014, pp. 44-81. [también como publicación independiente].
- Meloni Trkulja 1983
Silvia Meloni Trkulja: “Giulio Clovio e i Medici”. En *Peristil*, XXIV, 26, 1983, pp. 91-99.
- Mertzios 1961
C. D. Mertzios, “Domenicos Theotokopoulos: nouveaux éléments biographiques”. En *Arte Veneta*, n. XV, 1961, p. 217-219.
- Miesel 1953
Victor H. Miesel, Jr.: “La tabla central del tríptico de Modena”. En *Archivo Español de Arte*, XXVI, 1953, pp. 205-214.
- Monbeig-Goguel y Hochmann 1998
Catherine Monbeig-Goguel y Michel Hochmann (eds.): *Francesco Salviati (1510-1563) o la Bella Maniera*. [Cat. exp. Roma, Académie de France; París, Musée du Louvre]. Milán, 1998.
- Morán y Checa 1985
José Miguel Morán Turina y Fernando Checa Cremades: *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid, Cátedra, 1985.
- Moretti 1998
N. Moretti: “Domenico Theotokopoulos, Guarigione del cieco”, L. Fornari Schianchi (ed.): *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere del Cinquecento e iconografia farnesiana*. Milán, 1998.
- Morresi 2000
Manuela Morresi: *Jacopo Sansovino*. Milán, Electa, 2000.
- Motolese 2012
Matteo Motolese: *Italiano lingua delle arte. Un’avventura europea (1250-1650)*. Bolonia, Il Mulino, 2012.
- Mulcahy 2004
Rosemarie Mulcahy: *Philip II of Spain: Patron of the Arts*. Dublin, Four Courts Press, 2004.
- Muraro y Rosand 1976
Michelangelo Muraro y David Rosand: *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*. [Cat. exp. Venecia, 14 de junio-30 de julio de 1976]. Vicenza, 1976. [Ed. ingl. véase Rosand y Muraro].
- Muzzi 1987
Rossana Muzzi: *I grandi disegni italiani nella Collezione del Museo di Capodimonte a Napoli*. Milano, Silvana Editoriale, 1987.
- Naldi 2013
Riccardo Naldi: “Bartolomé Ordóñez, Diego de Siloé e la scultura a Napoli nel primo Cinquecento: una linea”. En Tommaso Mozzati e Antonio Natali (eds.): *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della “maniera moderna”*. [Cat. exp. Florencia, Galleria degli Uffizi, 5 de marzo-26 de mayo de 2013]. Florencia, Giunti, 2013, pp. 120-131.
- Nolhac 1884
Pierre de Nolhac: “Une galerie de peinture au XVII^e siècle. Les collections de Fulvio Orsini”. En *Gazette des Beaux-Arts*, 29, 1884, pp. 427-436.
- Noreen 1998
Kirstin Noreen: “*Ecclesiae militantis triumphus*: Jesuit Iconography and the Counter Reformation”. En *Sixteenth-Century Journal*, XXIX/3, 1998, pp. 689-715.
- Oberhuber y Walker 1973
Konrad Oberhuber y Dean Walker: *Sixteenth Century Italian Drawings from the Collection of Janos Scholz*. Washington, D.C., The National Gallery of Art, 1973.

- Olarra 1948-1949
José de Olarra Garmendi: *Índices de la correspondencia entre la Nunciatura de España y la Santa Sede, durante el reinado de Felipe II*. 2 vols. Madrid, Maestre, 1948-1949.
- Pacheco (1649) 1990
Francisco Pacheco: *El arte de la pintura*. [ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas]. Madrid, Cátedra, 1990.
- Pagiavla 2001
Manya S. Pagiavla: *The Corpus of El Greco's Early Devotions*. [Tesis doctoral]. Essex University, 2001.
- Pagiavla 2006
Manya S. Pagiavla: *Domenicus Scepticus. An analysis of El Greco's Autograph Marginalia on Vasari (1568), Vitruvius (1556) & Serlio (1566)*. [Tesis doctoral]. Exeter, 2006.
- Pallucchini 1952
Rodolfo Pallucchini: "Opere giovanili firmate e datate del Greco". En *Arte Veneta*, 6, 1952, pp. 140-148.
- Palomino 1742
Antonio Palomino: *Las vidas de los pintores y escultores eminentes españoles*. Londres, 1742.
- Palomino 1987
Antonio Palomino: *Lives of the Eminent Spanish Painters and Sculptors*. [N. Ayala Mallory (trad.)]. Cambridge, 1987.
- Panagiotakes 2009
Nikolaos M. Panagiotakes: *El Greco: The Cretan Years*. [John C. Davis (trad.) y Roderick Beaton (ed.)]. Farnham, Ashgate-Surrey, Burlington, 2009.
- Panayotakis 1995
Nikolaos M. Panayotakis: "Education and Culture in Venetian Crete". En Nicos Hadjinicolaou (ed.): *El Greco of Crete. Proceedings of the International Symposium held on the occasion of the 450th anniversary of the artist's birth*. [Heraclión, Creta, 1-5 de septiembre de 1990]. Heraclión, Municipality of Iraklion, 1995, pp. 19-28.
- Panayotakis 2009
Nikolaos M. Panayotakis: *El Greco: the Cretan Years*. Londres, 2009 (ed. griega, 1986).
- Papaioannou 2013
Stratis Papaioannou: *Michael Psellos. Rhetoric and Authorship in Byzantium*. Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- Parma Baudille 1994
Rita Parma Baudille: "Disegni di Battista Franco per incisioni". En *Arte documento*, 8, 1994, pp. 89-100.
- Pastoureau 2001
Michel Pastoureau: *Blue. The History of a Color*. Princeton-Oxford, 2001 (ed. francesa, París, 2000).
- Pedrocco 1994
Filippo Pedrocco: "El Greco e Jacopo Tintoretto". En *Arte Documento*, n. 8, 1994, pp. 151-154.
- Pelc 1998a
Milan Pelc (ed.): *Fontes Clovianae. Julije Klović u dokumentima svoga doba*. Zagreb, 1998.
- Pelc 1998b
Milan Pelc (ed.): *Prints after Giulio Clovio*. [Cat. exp. Zagreb, Palace of the Croatian Academy of Arts and Sciences]. Zagreb, 1998.
- Pereda 2014
Felipe Pereda: "La Santa Faz de Cristo y la Verónica". En Fernando Marías (ed.): *El griego de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible*. [Cat. exp. Toledo, Museo de Santa Cruz, 14 de marzo-14 de junio de 2014]. Madrid, El Greco 2014-Ediciones El Viso, 2014, pp. 211-215.
- Pérez de Tudela 2000a
Almudena Pérez de Tudela: "Giulio Clovio y la corte de Felipe II". En *Felipe II y las Artes. Actas del Congreso Internacional 9-12 de diciembre de 1998*. Universidad Complutense de Madrid, 2000, pp. 167-183.
- Pérez de Tudela 2000b
Almudena Pérez de Tudela: "Documenti inediti su Giulio Clovio al servizio della famiglia Farnese". En *Aurea Parma*, año LXXXIV, fasc. II, 2000, pp. 281-307.
- Pérez de Tudela 2000c
Almudena Pérez de Tudela: "Una carta inédita de El Greco al Cardenal Alessandro Farnesio". En *Archivo Español de Arte*, 73, 2000, p. 267.
- Pérez de Tudela 2001a
Almudena Pérez de Tudela: "A proposito di una lettera inedita di El Greco al cardinale Alessandro Farnese". En *Aurea Parma*, año LXXXV, fasc. II, 2001, pp. 175-188.
- Pérez de Tudela 2001b
Almudena Pérez de Tudela: "Algo más sobre la venida de Federico Zuccaro a El Escorial". En *Reales Sitios*, n. 147, 2001, pp. 13-25.
- Pérez de Tudela 2005
Almudena Pérez de Tudela: "Joyas personales con divisas y armas de los secretarios de Felipe II Gabriel de Zayas y Mateo Vázquez". En Lia Lenti (ed.): *Gioielli in Italia. Il gioiello e l'artefice. Materiali, opere, committenze*. [Actas del congreso, Venecia, Marsilio, 2005, pp. 153-168.
- Pérez de Tudela 2007
Almudena Pérez de Tudela: "El papel de los embajadores en Roma como agentes artísticos de Felipe II: don Luis de Requesens y don Juan de Zúñiga". En Carlos J. Hernando (ed.): *¿Roma española? España y el crisol de la cultura europea en la edad moderna*. [Actas del congreso, Real Academia de España en Roma, 8-12 de mayo de 2007]. Madrid, Seacex, 2007, vol. I, pp. 391-420.
- Pérez de Tudela 2012
Almudena Pérez de Tudela: "El Cenotafio de Carlos V en la Basílica de El Escorial". En Stephan F. Schröder (ed.): *Leone y Pompeo Leoni*. Turnhout, Brepols, 2012, pp. 132-148.
- Pérez de Tudela 2013
Almudena Pérez de Tudela: "I doni dei Della Rovere per Filippo II". En Susanne Kurbersky y Marieke von Bernstorff (eds.), *L'Arte del Dono. Scambio culturale tra Italia e Spagna 1550-1650*. [Actas del congreso, Roma, Bibliotheca Hertziana-Istituto Max Planck per la Storia dell'Arte, 14-15 de enero de 2008]. Roma, Silvana, 2013, pp. 89-102.
- Pérez Martín 2002
Inmaculada Pérez Martín: "El griego de El Greco". En Miguel Cortés Arrese (coord.): *Toledo y Bizancio*. Cuenca, 2002, pp. 179-208.
- Pérez Sánchez 1986
Alfonso E. Pérez Sánchez: *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*. Madrid, Cátedra, 1986.
- Pérez Sánchez 1998
Alfonso E. Pérez Sánchez (com.): *El Greco conocido y redescubierto*. [Cat. exp. Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias; Sevilla, Fundación Focus-Abengoa; Madrid, Fundación Central Hispano]. Oviedo, 1998.
- Perrig 2014
Alexander Perrig: *Das Vermächtnis des Don Giulio Clovio (1498-1578) und die wundersame Vermehrung der Zeichnungen Michelangelo Buonarrotis*. Würzburg, 2014.
- Pi Joan 1930
Joseph Pi Joan: "El Greco - a Spaniard". En *The Art Bulletin*, vol. XII, n. 1, marzo de 1930, pp. 13-18.
- Pinelli 1993
Antonio Pinelli: *La Bella Maniera*. Turin, 1993.
- Pizarro Gómez 2009
Francisco Javier Pizarro Gómez: *Los triunfos de Carlos V*. Badajoz, Idugrafic, 2009.
- Pizarro Llorente 2004
Henar Pizarro Llorente: *Un gran patrón en la Corte de Felipe II: Don Gaspar de Quiroga*. Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 2004.
- Pon 2004
Lisa Pon: *Rafael, Dürer and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance Print*. New Haven-Londres, Yale University Press, 2004.

- Pon 2014
Lisa Pon: "Rewriting Vasari". En David Cast (ed.): *The Ashgate Research Companion to Giorgio Vasari*. Farnham, Ashgate, 2014, pp. 261-275.
- Ponz 1772-1794
Antonio Ponz: *Viage de España, o Cartas en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*. 18 vols. Madrid, Ibarra impresor, 1772-1794.
- Puppi 1999a
Lionello Puppi: "El Greco in Italy and Italian Art". En Álvarez Lopera (ed.): *El Greco. Identidad y transformación. Creta. Italia. España*. [Cat. exp. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 3 de febrero-16 de mayo de 1999; Roma, Palazzo delle Esposizioni, 2 de junio-19 de septiembre de 1999; Atenas, Pinacoteca Nacional-Museo Alexandros Soutzos, 18 de octubre de 1999-17 de enero de 2000]. Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza-Milán, Skira, 1999, pp. 94-113.
- Puppi 1999b
Lionello Puppi: "Il duplice soggiorno veneziano del Greco". En Nicos Hadjinicolaou (ed.): *El Greco in Italy and Italian Art. Proceedings of the International Symposium* [Rethymno, Creta, 22-24 de septiembre de 1995]. Rethymno, 1999, pp. 345-356.
- Ranoutsaki 2011
Chryssa Ranoutsaki: "Apeikoniseis tou Fragkiskou tis Assizis stis ekklesies tis Kritis". En *Pepragmena X Diethnous Kritologikou Synedriou* (Hania, 2006). [M. Andrianakis y E. G. Kapsomenos (eds.)]. Vol. B3, Hania, 2011, pp. 111-129 (publicación electrónica).
- Redondo 2013
María José Redondo Cantera: "Luci e ombre al ritorno in Spagna di Diego de Siloé e Bartolomé Ordóñez (1517-1527)". En Tommaso Mozzi y Antonio Natali (eds.): *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"*. [Cat. exp. Florencia, Galleria degli Uffizi, 5 de marzo-26 de mayo de 2013]. Florencia, Giunti, 2013.
- Revenga 2001
Paula Revenga Domínguez: *Pintura y pintores toledanos de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001.
- Revenga 2002
Paula Revenga Domínguez: *Pintura y sociedad en el Toledo barroco*. Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2002.
- Richardson, Woods y Franklin 2007
Carol M. Richardson, Kim W. Woods y Michael W. Franklin (eds.): *Renaissance Art Reconsidered. An Anthology of the Sources*. Milton Keynes, The Open University-Oxford, Blackwell, 2007.
- Riello 2012
José Riello: "El Greco, 'bizarro' but not so much". En *The Greco's Visual Poetics*. [Cat. exp. Osaka, The National Museum of Art, 16 de octubre-24 de diciembre de 2012; Tokio, Tokyo Metropolitan Museum of Art, 19 de enero-7 de abril de 2013]. Tokio, NHK-The Asahi Shimbun, 2012, pp. 189-197 (japonés) y 259-263 (inglés).
- Riello 2014
José Riello: "La biblioteca del Greco". En Javier Docampo y José Riello (eds.): *La biblioteca del Greco*. [Cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado]. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014, pp. 40-77.
- Riello, en prensa
José Riello: "El Greco y la Inquisición". En XIX Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas, *La Hispanística tendiendo puentes* [Actas del congreso, Universität Münster, 20-23 de marzo de 2013]. En prensa.
- Rivera 1984
Javier Rivera: *Juan Bautista de Toledo y Felipe II. La implantación del clasicismo en España*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1984.
- Robertson 1992
Clare Robertson: *Il "Gran Cardinale". Alessandro Farnese, Patron of the Arts*. New Haven, 1992.
- Robertson 1995a
Clare Robertson: "El Greco, Fulvio Orsini and Giulio Clovio". En Nicos Hadjinicolaou (ed.): *El Greco of Crete. Proceedings of the International Symposium held on the occasion of the 450th anniversary of the artist's birth*. [Heraclión, Creta, 1-5 de septiembre de 1990]. Heraclión, Municipality of Iraklion, 1995, pp. 215-227.
- Robertson 1995b
Clare Robertson: "El Greco and Roman Mannerism". En *El Greco in Italy and Italian Art (Ο Γκρέκο στην Ιταλία και η ιταλική τέχνη)*. [Cat. exp. Atenas, Pinacoteca Nacional-Museo Alexandros Soutzos]. Atenas, 1995, pp. 397-403.
- Rodley 2013
Lyn Rodley: "The Byzantine Context". En Angeliki Lymberopoulou y Rembrandt Duits (eds.): *Byzantine Art and Renaissance Europe*. Farnham, Ashgate, 2013, pp. 9-35.
- Romano el Cantor 2012
Romano el Cantor: *Himnos/1*. [Marcelo Merino Rodríguez (Intro, trad. y notas)]. Madrid, Ciudad Nueva, 2012.
- Ronchini 1865
Amadio Ronchini: "Giulio Clovio". En *Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le Provincie Modenesi e Parmensi*, vol. 3, 3. Módena, 1865, pp. 259-270.
- Rosand y Muraro 1976
David Rosand y Michelangelo Muraro: *Titian and the Venetian Woodcut*. [Cat. exp.]. Washington D.C., International Exhibitions Foundation, 1976. [Ed. ital. véase Muraro y Rosand].
- Roskill 1968
Mark W. Roskill: *Dolce's "Aretino" and Venetian Art Theory of the Cinquecento*. Nueva York, 1968.
- Roteta de la Maza 1978
Ana María Roteta de la Maza: "Un artista al servicio de los Austrias. Nuevos datos para una biografía de Diego de Astor". En *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*. Granada, 1978, vol. III, pp. 223-226.
- Roteta de la Maza 1985
Ana María Roteta de la Maza: *La ilustración del libro barroco en la España de la Contrarreforma. Grabados de Pedro Ángel y Diego de Astor, 1588-1637*. Toledo, IPIET, 1985.
- Ruiz Gómez 2001
Leticia Ruiz Gómez: *Guía. El Greco y la pintura española del Renacimiento*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001.
- Ruiz Gómez 2007
Leticia Ruiz Gómez: *El Greco en el Museo Nacional del Prado. Catálogo razonado*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007.
- Ruiz Gómez 2014a
Leticia Ruiz Gómez: "El uso de las estampas en la pintura del Greco". En Javier Docampo y José Riello (eds.): *La biblioteca del Greco*. [Cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado]. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014, pp. 79-107.
- Ruiz Gómez 2014b
Leticia Ruiz Gómez: "Que sus pinturas no se equivoquen con Tiziano. La construcción pictórica del Greco". En *El Greco y la pintura moderna*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014, pp. 51-75.
- Ruiz Manero 2011
José María Ruiz Manero: *Los Bassano en España*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2011.
- Salas 1930
Xavier de Salas: "Una estampa del Greco". En *Helix*, n. 8, 1930.
- Salas 1966
Xavier de Salas: *Cuatro obras maestras. Vicente Macip, El Greco, Van Dyck, Goya*. Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1966.
- Salas 1967a
Xavier de Salas: *Miguel Ángel y el Greco. Discurso leído en el acto de su recepción pública el día 11 de junio de 1967 y contestación del Sr. D. Francisco Javier Sánchez Cantón*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1967.

- Salas 1967b
Xavier de Salas: "Un exemplaire des *Vies* de Vasari annoté par Le Greco". En *Gazette des Beaux-Arts*, vol. LXIX, 1967, pp. 176-180.
- Salas 1982
Xavier de Salas: "Las notas del Greco a la 'Vida de Tiziano' de Vasari". En *Boletín del Museo del Prado*, vol. III, n. 8, mayo-agosto de 1982, pp. 78-86.
- Salas y Marías 1992
Xavier de Salas y Fernando Marías: *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*. Madrid, Real Fundación de Toledo, 1992.
- Salort y Kurbersky-Piredda 2013
Salvador Salort Pons y Susanne Kurbersky-Piredda: "Ein Hofnarr als Agent. Zum diplomatischen Geschenkwesen am Hof Philipps II". En Mark Häberlein y Christof Jeggle (eds.): *Materielle Grundlagen der Diplomatie*. [Actas del congreso, 5 de diciembre de 2012]. Constanza, UVK Verlagsgesellschaft, 2013, pp. 123-155.
- Samperi 2005
Renata Samperi: "L'architettura della tomba di Adriano VI in Santa Maria del'Anima: osservazioni e ipotesi di ricerca". En *Baldassarre Peruzzi 1481-1536* [Actas del congreso, Vicenza, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio]. Venecia, Marsilio, 2005, pp. 231-240.
- San Román 1927
Francisco de Borja San Román Fernández: "De la vida del Greco (nueva serie de documentos inéditos)". En *Archivo Español de Arte y Arqueología*, vol. III, 1927, pp. 139-195 y 275-339. [Tirada aparte: Madrid, 1927 (las referencias a páginas concretas de este artículo se refieren a esta tirada)].
- San Román 1982
Francisco de Borja San Román Fernández: *El Greco en Toledo. Vida y obra de Domenico Theotocópuli*. Toledo, Zocodover, 1982 (reed.)
- Sánchez Cantón 1947
Francisco Javier Sánchez Cantón: "Sobre la vida y las obras de Juan Pantoja de la Cruz". En *Archivo Español de Arte*, vol. 20, n. 78, 1947, pp. 95-120.
- Schjeldahl 2003
Peter Schjeldahl: "Holy Toledo: El Greco at the Met". En *The New Yorker*, n. 20, octubre de 2003, p. 198.
- Scholz-Hänsel 2012
Michael Scholz-Hänsel: ficha de catálogo en Michael Scholz-Hänsel y Beat Wismer (eds.): *El Greco and Modernism*. [Cat. exp. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 28 de abril-12 de agosto de 2012]. Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2012, p. 66.
- Scholz-Hänsel y Wismer 2012
Michael Scholz-Hänsel y Beat Wismer (eds.): *El Greco and Modernism / El Greco und die Moderne*. [Cat. exp. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 28 de abril-12 de agosto de 2012]. Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2012.
- Schrader 2013
Jeffrey Schrader: review of *El Greco and Modernism*, 2013, en <http://www.caareviews.org/reviews/2139>.
- Seigneur 2004
Maria-Christine Seigneur: "On Counterproofs". En *Print Quarterly*, tomo XXI, n. 2, 2004, pp. 115-127.
- Seipel 2001
Wilfried Seipel (ed.): *El Greco. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien* [Cat. exp. Viena]. [Sylvia Ferino-Pagden y Fernando Checa Cremades (coms.)]. Milán, 2001.
- Smith 1964
Webster Smith: "Giulio Clovio and the 'Maniera di figure piccole'". En *The Art Bulletin*, septiembre de 1964, pp. 395-401.
- Smith 1987
Webster Smith: *Libro de horas de Alejandro Farnesio*, ed. facs. Madrid, 1987.
- Soler 2010a
Álvaro Soler del Campo (ed.): *El arte del poder*. [Cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2010]. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2010.
- Soler 2010b
Álvaro Soler del Campo: "La consideración de las armaduras como obras de arte e imagen del poder en el contexto de la Real Armería". En *idem* (ed.): *El arte del poder*. [Cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado]. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2010, pp. 25-39.
- Soprani 1674
Raffaele Soprani: *Le Vite de' Pittori, Scoltori et Architetti genovesi e de' Forastieri che in Genova operarono con alcuni Ritratti de gli stessi*. Génova, 1674.
- Spicer 1991
Joaneath A. Spicer: "The Renaissance Elbow". en J. Bremmer y H. Roodenburg (eds.): *A Cultural History of Gesture*. Ithaca, 1991.
- Spinosa 1995
Nicola Spinosa (ed.): *La collezione Farnese*. Nápoles, 1995.
- Steiner 2011
George Steiner: *Errata. El examen de una vida*. Barcelona, DeBolsillo, 2011.
- Stijnman 2012
Ad Stijnman: *Engraving and Etching 1400-2000. A History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Processes*. Londres, Archetype, 2012.
- Storm 2011
Eric Storm: *El descubrimiento del Greco: nacionalismo y arte moderno (1860-1914)*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011.
- Strauss y Shimura 1986
Walter L. Strauss y Tomoko Shimura (eds.): *The Illustrated Bartsch. Netherlandish artists: Cornelis Cort*, 52. Nueva York, 1986.
- Suárez Quevedo 1991
Diego Suárez Quevedo: "Prestigio de la obra de El Greco en colecciones toledanas del siglo XVII: reflexiones sobre inventarios y tasaciones de pinturas". En *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, vol. LVII, 1991, pp. 371-386.
- Suida Manning y Suida 1958
Bertina Suida Manning y William Suida: *Luca Cambiaso. La vita e le opere*. Milán, 1958.
- Suida Manning y Manning 1971
Bertina Suida Manning y Robert L. Manning: "Notes on Genoese Paintings". En *Studi di Storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*. Venecia, 1971, pp. 197-209.
- Tafuri 1987
Manfredo Tafuri: "Il palazzo di Carlo V a Granada: architettura 'a lo romano' e iconografía imperial". En *Ricerche di Storia dell'Arte*, n. 32, 1987, pp. 4-26.
- Tafuri 1992
Manfredo Tafuri: *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*. Turín, Giulio Einaudi Editore, 1992.
- Tafuri 2000
Manfredo Tafuri: "U 958A recto Antonio da Sangallo the Younger, Orvieto, Altar of the Magi in the Duomo, study, 1527-28". En Christoph L. Frommel y Nicholas Adams (dirs.): *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his circle*, vol. II: *Churches, Villas, the Pantheon, Tombs, and Ancient Inscriptions*. Nueva York, Architectural History Foundation-Cambridge, MIT Press, 2000.
- Tanzi 1997
Marco Tanzi: *Pedro Fernández da Murcia, lo Pseudo Bramantino: un pittore girovago nell'Italia del primo Cinquecento*. [Cat. exp. Castelleone, Chiesa della Trinità, 11 de octubre-30 de noviembre de 1997]. Milán, Leonardo Arte, 1997.
- Tessari 1995
Cristiano Tessari: *Baldassarre Peruzzi. Il progetto dell'antico*. Milán, Electa, 1995.
- Tessari 1996
Cristiano Tessari: "Appunti su Palladio e l'architettura del Cinquecento romano". En *Annali di Architettura. Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura*, n. 8, 1996, pp. 135-144.

- Tessari 2006
Cristiano Tessari: "Radici medievali della maniera all'antica: l'architettura dei Lombardo a Venezia". En Andrea Guerra, Manuela M. Morresi y Richard Schofield (dirs.): *I Lombardo. Architettura e scultura a Venezia tra '400 e '500*. Venecia, Marsilio, 2006.
- Tessari 2014
Cristiano Tessari: "Aunque siempre con alguna mezcla de la obra moderna, que nunca la pudieron olvidar del todo": considerazioni su *l'uso romano* nell'architettura spagnola del XVI secolo". En Maddalena Basso, Jessica Gritti y Orietta Lanzarini (dirs.): *The Gordian Knot. Studi offerti a Richard Schofield*. Roma, 2014.
- Tolnay 1975
Charles de Tolnay: *Michelangelo. Sculptor, Painter, Architect*. Princeton, 1975.
- Tolnay 1975-1980
Charles de Tolnay: *Corpus dei disegni di Michelangelo*. Novara, 1975-1980, 4 vols.
- Trapier 1958
Elizabeth du Gué Trapier: "El Greco in the Farnese Palace, Rome". En *Gazette des Beaux-Arts*, 6, 51, 1958, pp. 73-90.
- Traslado
Traslado de Real Orden de 22 de marzo de 1912, del Subsecretario de Bellas Artes, Rivas, al Director del Museo, aceptando las donaciones que los testamentarios de Cristóbal Ferriz Sicilia han puesto a disposición del Museo Nacional de Pintura y Escultura, tres obras de Goya "Cabeza de niña", "La degollación" y "La hoguera". También describe las destinadas al Museo Arqueológico y a la Biblioteca Nacional. Y nombra a José Joaquín Herrero para que recepcione todas las obras y las entregue en sus (...). Archivo del Museo del Prado, Caja 99, Legajo 16.08, n. de exp. 22, n. de doc. 1.
- Trindade y Battelli 1935
Henrique Trindade Coelho y Guido Battelli: *Filippo Terzi, architetto e ingegnere militare in Portogallo (1577-97)*. Florencia, Alfani e Venturi, 1935.
- Turner 2007
Nicholas Turner: "A proposal for El Greco as a Draftsman". En *Master Drawings*, vol. 45, n. 3, *Drawings in Spain and Portugal*, 2007, pp. 291-324.
- Ubieto 1991
Antonio-Paulo Ubieto Artur: "Aportações à biografia de João Baptista Lavanha". En *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. XXXVI, 1991, pp. 395-408.
- Unamuno 1977
Miguel de Unamuno: "El Greco". En *En torno a las artes*. Madrid, Espasa-Calpe, 1977.
- Underwood 1966
Paul A. Underwood: *The Kariye Djami*. Princeton, Bollingen Foundation, 3 vols., 1966.
- Underwood 1975
Paul A. Underwood (ed.): *The Kariye Djami. Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background*, vol. 4. Princeton, Princeton University Press, 1975.
- Vallentin 1954
Antonina Vallentin: *El Greco*. París, Albin Michel, 1954.
- Valtieri 1986
Simonetta Valtieri: "Sistemazioni absidali di chiese in funzione di 'Mausoleo' in progetti di Antonio da Sangallo il Giovane". En Gianfranco Spagnesi (dir.): *Antonio da Sangallo il Giovane: la vita e l'opera* [Actas del congreso, Roma, XXII Congreso di Storia dell'Architettura, Centro Studi per la Storia dell'Architettura, 19-21 de febrero de 1986]. Roma, pp. 109-118.
- Van Hogendorp Prosperetti 2008
Leopoldine van Hogendorp Prosperetti: "Un albero di guazzo": Pieter Bruegel, Giulio Clovio and arboreal disegno". En Anna De Floriani y Maria Clelia Galassi (eds.): *Culture figurative a confronto tra Fiandre e Italia dal XV al XVII secolo* [Actas del Congreso Internacional, Padua, 25-27 de octubre de 2007]. Cinisello Balsamo, 2008, pp. 147-155.
- Vannugli 1991
Antonio Vannugli: "Giacomo Boncompagni duca di Sora e il suo ritratto dipinto da Scipione Pulzone". En *Prospettiva*, 61, 1991, pp. 54-66.
- Vannugli 2012
Antonio Vannugli: "La subida al Calvario de Scipione Pulzone para Marcantonio Colonna". En *Archivo Español de Arte*, vol. 85, n. 340, 2012, pp. 303-328.
- Vannugli 2013
Antonio Vannugli: "Scipione Pulzone ritrattista". En A. Aceonci y A. Zuccari (eds.): *Scipione Pulzone. Da Gaeta a Roma alle corti europee*. [Cat. exp.]. Roma, 2013.
- Vasari 1878-1885
Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*. [G. Milanesi (ed.)]. 9 vols., Florencia, 1878-1885.
- Vasari 1906
Giorgio Vasari: *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, VII. Florencia, 1906.
- Vasari 1996-1987
Giorgio Vasari: *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. [Rosanna Bettarini (ed.)]. Florencia, Sansoni Editore, 1966-1987.
- Vasario 1957
Jorge Vasario: *Vidas de artistas ilustres*. 5 vols. [J. Farrán y Mayoral (trad.)]. Barcelona, Iberia, 1957.
- Vassilaki 1995
Maria Vassilaki: "Three Questions on the Modena Triptych". En Nicos Hadjinicolaou (ed.): *El Greco of Crete. Proceedings of the International Symposium held on the occasion of the 450th anniversary of the artist's birth*. [Heraclión, Creta, 1-5 de septiembre de 1990]. Heraclión, Municipality of Iraklion, 1995, pp. 119-132.
- Vassilaki 2009
Maria Vassilaki: *The Painter Angelos and Icon-Painting in Venetian Crete*. Farnham, Ashgate, 2009.
- Vassilaki 2010
Maria Vassilaki (ed.): *The Hand of Angelos: an Icon Painter in Venetian Crete*. [Cat. exp. Atenas, Museo Benaki, 16 de noviembre de 2010-31 de enero de 2011]. Farnham, Surrey, Lund Humphries, 2010.
- Vassilaki y Cormack 2005
Maria Vassilaki y Robin Cormack: "Domenikos Theotokopoulos: The Baptism of Christ. A Recent Acquisition of the Municipality of Heraklion, Crete". En *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Αρχαιολογικῆς Εταιρείας*, 26, 2005, pp. 227-240.
- Velasco y Aguirre 1912
Manuel Velasco y Aguirre: "Donativo a la Biblioteca Nacional". En *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. XXVI, n. 1, 1912, pp. 328-331.
- Veldman 1993
Ilja M. Veldman: "Maarten van Heemskerck en Italie". En *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, n. 44, 1993, pp. 125-142.
- Veldman 1999
Ilja M. Veldman: "Maarten van Heemskerck und die römische Kunst". En Petra Kruse (ed.): *Hochrenaissance im Vatikan 1503-1534: Kunst und Kultur im Rom der Päpste I*. Ostfildern, Hatje Cantz, 1999, pp. 417-420.
- Vocotopoulos 2005
Panayotis L. Vocotopoulos: *Το Θείον Πάθος σε πίνακα του Γεωργίου Κλόντζα, Μνήμη Μανόλη Χατζηδάκη, Ακαδημία Αθηνών, 18 Μαρτίου 2003*. Atenas, 2005.
- Voelkle y Golub 2001
William Voelkle e Ivan Golub: *Farnese-Stundenbuch: The Pierpont Morgan Library New York Ms. M 69: facsimile and commentarium*. Graz, 2001.
- Waterhouse 1930
Ellis K. Waterhouse: "El Greco's Italian Period". En *Art Studies*, VIII, 1930, pp. 61-88.

- Watts 2008
Karen Watts: "La décoration des armures des chevaliers de l'Ordre de Saint-Jean de Jérusalem à l'époque du Grand Siècle de Malte". En *Entre le glaive et la croix, chefs-d'œuvre de l'armurerie de Malte*. [Cat. exp.]. París, Musée de l'Armée-La Valeta, Heritage Malta, 2008, pp. 155-187.
- Wethey 1962
Harold E. Wethey: *El Greco and His School*. 2 vols. Princeton, Princeton University Press, 1962.
- Wethey 1967
Harold E. Wethey: *El Greco y su escuela*. 2 vols. Madrid, Guadarrama, 1967.
- Wethey 1984
H.E. Wethey: "El Greco in Rome and the Portrait of Vincenzo Anastagi". En Jonathan Brown y José Manuel Pita Andrade (eds.): *El Greco: Italy and Spain*. Washington, 1984, pp. 171-178.
- Willumsen 1927
Jens Ferdinand Willumsen: *La jeunesse du peintre El Greco. Essai sur la transformation de l'artiste byzantin en peintre européen*. 2 vols., París, 1927.
- Wind 1939-1940
Edgar Wind: "A Self-Portrait of Greco". En *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, III, 1939-1940, pp. 141-142.
- Wurm 1984
Heinrich Wurm: *Baldassarre Peruzzi Architekturzeichnungen. Tafelband*. Tübingen, Wasmuth, 1984.
- Zapperi 1995
Roberto Zapperi: "Il cardinale Alessandro Farnese: riflessi della vita privata nelle committenze artistiche". En Lucia Fornari Schianchi (ed.): *I Farnese: Arte e collezionismo. Studi*. Milán, 1995, pp. 48-57.
- Zarco 1930
Fr. Julián Zarco Cuevas (ed.): *Inventario de las alhajas, relicarios, estatuas, pinturas, tapices y otros objetos de valor y curiosidad donados por el rey don Felipe II al Monasterio de El Escorial. Años de 1571 a 1598*. Madrid, Boletín de la Real Academia de la Historia, tomo XCVII, cuaderno I, julio-septiembre de 1930.
- Zarco del Valle (1870) 1966
Manuel R. Zarco del Valle: *Documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España*. En *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*, vol. LV, Madrid, 1870 (reimpr. Vaduz, Kraus, 1966).
- Zeitler y Hellwig 2006
Kurt Zeitler y Karin Hellwig: *El Greco kommentiert den Wettstreit der Künste: Eine Zeichnung in der Sammlung München*. München, Staatlichen Sammlung München, 2006.
- Zeitler y Weber 2009
Kurt Zeitler y Sibylle Weber am Bach (ed.): *100 Master Drawings from The Morgan Library & Museum*. München, Hirmer Verlag, 2009.
- Zerner 1979
Henri Zerner (ed.): *The Illustrated Bartsch 32. Italian Artists of the Sixteenth Century School of Fontainebleau*. Nueva York, 1979.

Simposio Internacional El Greco 2014

CONGRESO

DIRECTOR
Fernando Marías

COORDINACIÓN
Ana Moreno

AYUDANTE DE COORDINACIÓN
Leticia de Cos

PONENTES
Francisco J. Aranda
Joaquín Bérchez
Howard Burns
Andrew R. Casper
Maria Constatoudaki-Kitromilides
María Cruz de Carlos
José Manuel Matilla
Elena de Laurentiis
Nicos Hadjinicolaou
Richard L. Kagan
Angeliki Lymberopoulou
Fernando Marías
Benito Navarrete
Jeongho Park
Felipe Pereda
Almudena Pérez de Tudela
Johannes Ramharter
José Riello
Cristiano Tessari

ACTAS

EDICIÓN
Museo Thyssen-Bornemisza

COORDINACIÓN EDITORIAL
Ana Moreno y Leticia de Cos

EDICIÓN DE TEXTOS
Departamento de Publicaciones
del Museo Thyssen-Bornemisza
Ana Cela
Catali Garrigues
Ángela Villaverde

TRADUCCIÓN
Fernando Villaverde: textos de Andrew R.
Casper, Maria Constatoudaki-Kitromilides,
Nicos Hadjinicolaou, Richard L. Kagan,
Angeliki Lymberopoulou y Jeongho Park.
Polisemia: textos de Elena de Laurentiis,
Johannes Ramharter y Cristiano Tessari.

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
Sánchez/Lacasta
Jesús Rabazas

IMÁGENES
Archivo fotográfico del
Museo Thyssen-Bornemisza

ISBN: 978-84-15113-70-6